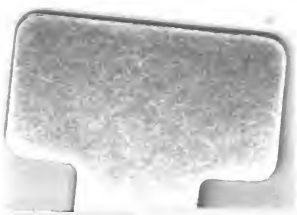
Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges

Hans Semper

Digitized by Google

N.C.
S270



Digitized by Google

W A Pantin
Innsbruck
31 Aug. 1937

303946114V

Digitized by Google

Wandgemälde und Maler

des

Brixner Kreuzganges.

Eine Skizze

von

Hans Semper.

Mit fünfzehn Lichtdruckbildern.

Innsbruck.
Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung.
1887.

Digitized by Google

Separat-Abdruck aus dem „Bote für Tirol und Vorarlberg“ 1887.

Druck der Wagner'schen Universitäts-Buchdruckerei in Innsbruck.

Digitized by Google

Es gibt kaum ein Capitel der Kunstgeschichte, welches noch so sehr im Argen läge, als das der alten Tiroler Malerei und das zugleich so viele Schwierigkeiten der Untersuchung entgegenstellte. Diese Schwierigkeiten bestehen nicht am meisten in der noch großen Dürftigkeit der einschlägigen Litteratur, sondern noch vielmehr darin, dass fast alle Anhaltspunkte fehlen, die Namen der Maler der einzelnen Gemälde festzustellen, da diese letzteren fast nie bezeichnet sind und also auch die in den Urkunden vorkommenden Malernamen in den seltensten Fällen auf bestimmte, noch vorhandene Kunstwerke bezogen werden können.

Die nächste Folge ist, dass es auch sehr schwer fällt, bestimmte Schulen und Richtungen zu bezeichnen, indem bei zahlreichen namenlosen Gemälden selbst die ursprüngliche Herkunft unbekannt ist, zumal nachweisbar ein häufiger Austausch von Bildtafeln zwischen den Klöstern stattfand und auch ausländische Meister in Tirol arbeiteten. Zudem brachten es die geographischen

Digitized by Google

und ethnographischen Verhältnisse Tirols mit sich, dass sich hier von jeher südliche und nördliche Einflüsse kreuzten und eigenthümliche, bastardartige Mischschöpfungen in der Kunst hervorbrachten.

Vor allem waren es die Klöster, welche die Mittelpunkte der tirolischen Kunstthätigkeit im Mittelalter bildeten, ihnen schlossen sich einige Städte als Sitze bestimmter Schulen oder Kunstwerkstätten an; die zahlreichen Schlösser des Landes boten endlich, neben den kirchlichen und städtischen Bauten, ein ergiebiges Feld der künstlerischen Thätigkeit, speciell der Wandmalerei, die in Tirol in früheren Zeiten ausgedehnte Pflege fand. — Während unter den Klöstern, die solche Mittelpunkte der Kunstübung bildeten, besonders diejenigen von Neustift bei Brixen, von Wilten und von Schwaz (Franziskanerkloster) zu erwähnen sind, so treten unter den Städten Innsbruck als Sitz des Landesfürsten, Brixen und Trient als Bischoffsitze, Bozen als reiche Handelsstadt, in älterer Zeit auch Meran hervor. Ihnen schlossen sich kleinere Städte, wie Brunecken, Sterzing an, wo ebenfalls zeitweise eigene Schulen blühten.

Für diesmal beschränken wir uns auf einige Beobachtungen über die Malerschulen von Brixen und Neustift, welche wohl kaum principiell zu trennen sind. Und zwar sehen wir hiebei von einer methodischen

Digitized by Google

Betrachtung sämmtlicher noch erhaltener Erzeugnisse dieses Kunstmittelpunktes ab, wie sie z. B. aus dem 13. und 14. Jahrhundert noch in der Johanniskapelle beim Kreuzgang von Brixen erhalten sind, und suchen vielmehr möglichst bald zu bestimmten Individualitäten vorzudringen, die wir in einer Reihe von Schöpfungen erkannt zu haben glauben.

Als bester Ausgangspunkt, um einige Individualitäten der Brixen-Neustifter Schule des 15. Jahrhunderts zu umgrenzen, sind die Malereien des Kreuzganges von Brixen (südlich vom Dom) anzusehen. Wir begnügen uns daher für diesmal mit einer Betrachtung und Vergleichung dieser von verschiedenen Händen zu verschiedenen Zeiten ausgeführten Darstellungen, wobei unsere Hauptaufgabe sein wird, diejenigen Gemälde, welche von einer und derselben Hand herrühren, zu gruppieren und zu charakterisieren, sowie auf anderwärts befindliche Werke derselben Meister hinzuweisen.

Was die Baugeschichte des Kreuzganges betrifft, so seien hier nur die nothwendigsten Daten angeführt. Nach Uebertragung des bischöflichen Sitzes von Säben nach Brixen wurde hier unter Bischof Richprecht (956—975) der Münster zum ersten Mal erbaut, jedoch schon 1174 von einer Feuersbrunst zerstört.

Digitized by Google

Unter Biſchof Richer (1174—78) begann der Wiederaufbau, den Biſchof Heinrich III. vollendete. 1234 brannte der Münſter zum zweiten Mal ab, wurde jedoch bis 1237 zum dritten Mal, im gothiſchen Stil aufgebaut. Ein Brand von 1444 ſcheint den Münſter nicht weſentlich alterirt und nur einige Neubauten veranlaßt zu haben (1460—75). 1745 wurde die alte Domkirche abgetragen und im Barockſtil neu aufgebaut. Der alte Dom hatte dieſelbe Lage wie der neue, an der Nordſeite des Kreuzganges, die Weſtſeite des letzteren nahm die biſchöfliche Reſidenz mit der Hofkapelle U. L. Frau, die Süd- und Oſtſeite der Bruderhof mit der Johanneskapelle (an der Südweſtecke) ein.

Der Kreuzgang bildet ein Quadrat mit zwanzig großen Blend-Arkaden gegen den Hof hin, deren jede von vier kleineren Rundarkaden auf drei romaniſchen Säulenpaaren durchbrochen wird, während der Schildbogen darüber meiſt noch ein rundbogiges Mittelfenſter zeigt. — Auf den Pfeilern der Blendarkaden ſetzen die Gewölberippen der zwanzig gothiſchen Kreuzgewölbe des Kreuzganges an. Wenn ſomit der Kreuzgang in ſeiner Anlage und den romaniſchen gekuppelten Säulchen mit Rundarkaden wahrſcheinlich aus der Zeit zwiſchen dem erſten und zweiten Brand 1174—1234 ſtammt, ſo ſind die Gewölbe jedenfalls erſt nach dem zweiten Brand (1234), aber auch vor dem dritten Brand

Digitized by Google

(1444) construirt worden, indem die ältesten Gemälde derselben noch aus dem 14. Jahrhundert stammen.

Bezüglich weiterer Details der Baugeschichte sei auf Tinkhauser's „Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Diöcese Brixen." Band I S. 107 f. (Brixen 1851), sowie auf desselben Autors Aufsatz: „Der alte Kreuzgang des bischöflichen Münsters zu Brixen" (Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale I. p. 17 f. und p. 33 f.) verwiesen.

Tinkhauser's Arbeiten werden auch (zusammen mit Resch's: Monumenta veteris ecclesiae Brixinensis 1765) die Grundlage meiner Darstellung bezüglich der urkundlichen Daten liefern, wogegen meine stilkritischen Bemerkungen das Resultat meiner wiederholten Besichtigungen dieser Gemälde sind.

Tinkhauser nummerirt die Kreuzgewölbesysteme von dem Thore an, das von Süden aus in den Kreuzgang führt, indem er sich von da nach links (Westen) wandte und den Kreuzgang durchschritt, bis er von der andern Seite wieder zum Südthor gelangte. Der besseren Orientierung halber für den Leser, welcher sowohl Tinkhauser's als meine Darstellung benutzen will, schließe ich mich Tinkhauser's Nummerirung an. Doch

Digitized by Google

werde ich nicht die Kreuzgewölbe der Reihe nach schildern, vielmehr bestrebt sein, die Gemälde in chronologischer Reihenfolge und nach ihrer stilistischen Zusammengehörigkeit oder Verwandtschaft zu besprechen.

Zunächst ist eine Gruppe von Gemälden zu erwähnen, in welcher noch der Idealstil des 14. Jahrhunderts vertreten ist, und die zum Theil auch noch dem Schluss desselben anzugehören scheinen, während ein anderer Theil in den Beginn des 15. Jahrhunderts fällt. In diesen Gemälden sehen wir sowohl Einflüsse des italienischen giottesken, wie des deutschen gothischen Figurenstils (in der Art der Kölner und Prager Schule) hervortreten.

Als die ältesten Gemälde des Kreuzganges bezeichnet Tinkhauser die der 10., 11. und 12. Travée, die er auch demselben Meister zuschreibt, — eine Annahme, die zu prüfen sein wird. In der 11. Travée öffnet sich das alte, romanische Südportal des Domes; die Gemälde der drei Travéen umgeben somit dasselbe und sollen nach Tinkhauser geistigen Bezug auf dasselbe haben. In der That finden wir an der Wand der 10. Travée neben dem Portal die Verkündigung, an der der 12. die Auferstehung als Anfang und Abschluß des Erlösungswerkes. Doch gehören diese Ge-

Digitized by Google

mälde andern Händen, als die der Decke an, und dieſe letzteren haben nach unſerer Anſicht zum Theil nur ſehr loſen Bezug zu jener Grundidee, die Tinkhauſer gefunden haben will. Wir laſſen dieſelbe daher bei Seite und begnügen uns mit einer vorwiegend ſtiliſtiſchen Betrachtung, zunächſt der Deckengemälde.

Dieſe letzteren enthalten in der 10. Travée „in deutlichen Sinnbildern einen reichen und tief durchdachten moraliſchen Stoff“ . . . „jede der vier Gewölbekappen enthält eine vollkommen abgeſchloſſene Lehre und zwar in Gegenſätzen.“

I. Die 1. Kappe zeigt die Werke der Barmherzigkeit und des Geizes; — ein Mann ſpendet Almoſen; ein anderer häuft Schätze. Erſteren zieht ein Engel zum Himmel empor, letzteren ſtößt ein ſolcher zurück. Lateiniſche Inſchriften auf Spruchbändern erläutern den Gegenſtand.

II. Die 2. Kappe veranſchaulicht den guten und ſchlechten Hirten. Einerſeits ſehen wir einen Biſchof den Acker des Herrn pflügen; ein Engel zieht ihn an der linken Hand empor; der Biſchof ſpricht (vermittels Spruchbandes): „Domine, quinque talenta lucratus ſum.“ Der Engel: „Intra in gaudia domini tui.“ — Auf der anderen Seite ſehen wir einen Biſchof, einen Stab haltend, auf den leeren Boden blicken. Ihm gilt der Spruch: „Domine, ecce munera

Digitized by Google

tua quae habui repoſita in ſudario.“ — Unterhalb des guten Biſchofs ſtehen eine weibliche und eine männliche Figur (eines Greiſes). Beide zeigen empor. Erſtere hält ein Band mit dem Spruch: „Muktos avertit ab iniquitate“, letzterer: „Lex veritatis fuit in ore ejus“. — Unterhalb des ſchlechten Biſchofs ſteht ein entſprechendes Paar, das Weib trägt den Spruch: „Aligant honera gravia et importabilia“; der Mann: „Canes muti non valentes latrare.“ Dieſe Figuren ſollen wahrſcheinlich das öffentliche Urtheil über die beiden Biſchöfe perſonifizieren.

III. In der 3. Kappe wird die wahre und die erheuchelte Frömmigkeit illuſtriert. Zwei Sterbende, wie es ſcheint, ein Mann und ein Weib, liegen in einem Bette. — Der Mann richtet ſich empor, ein Engel reicht ihm die Hand. Der Sterbende ſpricht: „Oculi mei ſemper ad deum“; das ſterbende Weib wendet ſich, den Kopf auf die Hand ſtützend, ab und hält den Spruch: „Genua mea infirmata ſunt a jejunio.“ Andere Spruchbänder umgeben die Gruppe, von denen die einen in Bezug auf die ächte Frömmigkeit ſagen: „O quam bonus et ſuavis est domine ſpiritus tuus. Quam magna multitudo dulcedinis tue“, die anderen in Bezug auf die Scheinfrömmigkeit: „Non ommnis qui dicit mihi: Domine, domine, intrabit regnum. Vos eſtis

Digitized by Google

qui justificatis vos coram hominibus, deus autem novit corda vestra.“

Nach diesem Zusammenhang wird also das Fasten allein als kein Beweis wahrer Frömmigkeit gelten gelassen; man möchte meinen, der Maler habe in dem scheinfrommen Weib die Betschwester charakterisieren wollen. (Tafel 1).

IV. Die Darstellungen der 4. Kappe beziehen sich auf die Bußfertigkeit und himmlische Gnade.

Einerseits wird ein bußfertiger Sünder von einem Engel emporgezogen; ersterer spricht: „Deus propicius esto michi peccatori.“ Letzterer: „Gaudium est angelis dei super uno peccatore.“ (Taf. 1). Gegenüber kniet ein Pharisäer, der die Hand betheuernd erhebt und spricht: „Non sum sicut ceteri . . . adulteri.“ In der Mitte unten sieht man zwei Hände aus dem Himmel herablangen; die eine hält einen Strick mit der Angel, welche der Leviathan (die Sünde) verschlungen hat, die andere schneidet mit einer Sichel den Bauch des Ungeheuers auf, um die von ihm verschlungenen Menschen zu befreien. Zur Erläuterung dieser Darstellung citiert Tinkhauser passend einen Ausspruch des Mystikers Rupert von Deuz, (de divin. officiis per anni circulum l. I. c. 19), welcher das Erlösungswerk mit einer Angel vergleicht, an deren Haken der Leib Christi sich befindet, womit der Leviathan, die große Schlange,

Digitized by Google

welche die menschlichen Seelen verschlungen hat, in den Fluten der Welt gefangen wird.

Sämmtliche Gemälde, mit Ausnahme einiger Köpfe, sollen schon in früheren Jahrhunderten übermalt worden sein, wie Tinkhauser, auf Fernbachs Untersuchungen sich stützend, angiebt.

In den Kappen des 11. Kreuzgewölbes sind die sieben Werke der Barmherzigkeit und die Parabel vom reichen Prasser und dem armen Lazarus, wie Tinkhauser erläutert, als Bethätigung des Glaubens durch Werke der Liebe dargestellt. — Diese Gemälde sind allem Anscheine nach, soweit es der durch alte Uebermalung alterierte Zustand zu beurtheilen gestattet, von demselben Meister, wie die des 10. Kreuzgewölbes. Ein Einfluss der giottesken Schule Italiens scheint mir hier wie dort unverkennbar; ein Einfluss, der sich vielfach in der tirolischen Malerei des 14. Jahrhunderts, wie z. B. in den leider nach Landessitte vor einigen Jahren in unverantwortlicher Weise überschmierten Wandgemälden [1]) von

[1]) Eines der neuesten Opfer dieser barbarischen Pietätlosigkeit, mit der man in Tirol die alten Malereien, sofern man sie erhalten will, bis zur Unkenntlichkeit ihres ursprünglichen Charakters, roh und stümperhaft übermalen, oder nach schlechten Bausen erneuern, — sofern man sie aber als unkanonisch beseitigen will, einfach herunterschlagen und

Digitized by Google

Terlan, ferner an denen von St. Maria in Campill, sowie von St. Johann im Dorf bei Bozen erkennen läßt. Auch in den eben angeführten Gemälden des Brixener Kreuzganges offenbart sich dieser Einfluss nicht bloß in der giotteskeu Architectur von Loggien mit Rundbögen auf schlanken Säulchen, von romanischen Rund- und Kuppeltempeln und bloß decorativ in Verbindung mit Rundbögen und rundbogigen Fenstern einzeln auftretenden Spitzgiebeln und gothischen Pinnakeln, sondern auch in der dramatischen Charakteristik der Köpfe und der Bewegungen, mit einer gewissen naiven Unmittelbarkeit in der Beobachtung

---

durch die armseligen Produkte der modernen religiösen Malerei Tirols ersetzen läßt, ist die Hofkapelle des fürstbischöflichen Palastes in Brixen, wo die wohlerhalten gewesenen Fresken des „Zopfmalers" Waldmann, welche unter anderm einige muntere, fliegende Engelknaben enthielten, vernichtet und durch wahrhaft traurige Klexereien desselben Hintner ersetzt wurden, der auch die alten Wandgemälde von Terlan, Windischmatrei und der Johanneskapelle in Brixen auf dem Gewissen hat. Die reichen Barockrahmen in Stuck, welche Waldmanns Gemälde einfaßten, wurden dagegen belassen, jedoch vom „rühmlichst bekannten Maler Barth", demselben, der den Pacherschen Altar in Weißenbach ruinirt hat, in der bekannten Tiroler Polychromie angestrichen. Das schöne Deckengemälde des Waldmann in derselben Kapelle soll demnächst fallen.

Digitized by Google

genrehafter Motive, wie sie z. B. der gleichzeitigen kölnischen Kunst noch völlig fremd war. Auch im Costüm, in den Tuniken der Arbeiter, in dem breiten, plastisch dem Körper anliegenden Gewandwurf, in den sackartigen Aermeln der erhobenen Arme erkennen wir giotteske Anklänge. Damit soll nicht jede deutsch-tirolische Spur in der Auffassung in Abrede gestellt werden.

In dem 12. sich anschließenden Kreuzgewölbe sind die Patrone der Kathedrale und andere in der Diözese von Brixen verehrte Heilige dargestellt. In der 1. Kappe sind die vier Patrone der Kirche: Petrus, Cassianus, Ingenuinus und Albuinus sitzend, im Bischofsornat (mit Ausnahme des ersteren) dargestellt. (Tafel 2). In dem einen Zwickel dieser Kappe, unter Petrus und Cassian, ist noch Karl der Große thronend vorgeführt.

In der 2. Kappe sehen wir stehend den hl. Pirminius und Sebastian; ersterer ist im Bischofsornat, letzterer bloßhäuptig, mit einem Mantel und Hermelinkragen über dem bloßen Leib, Pfeile in der Linken erhebend und darauf deutend. Als Hintergrund der Figuren sind gothische Gewölbe gemalt.

In der 3. Kappe sind drei weibliche Heilige, darunter Ottilia, in schlanken, zarten Formen dargestellt.

Digitized by Google

In der 4. Kappe endlich sind vier Figuren, ein stehender h. König, sowie sitzend der h. Florinus, Arbogast und Theobald abgebildet, ersterer als Geistlicher, mit Messbuch und Kelch in der Hand, letztere im bischöflichen Ornat.

Was diese Gemälde nun betrifft, so können sie nicht, wie Tinkhauser vermuthet, vom nämlichen Meister wie die des 10. und 11. Kreuzgewölbes sein, da sie, im Gegensatz zu denselben, entschieden der nordisch-gothischen Richtung der Malerei des 14. Jahrhunderts angehören. Der Faltenwurf trägt den ausgeprägten rundgeschweiften deutschen Idealstil des 14. Jahrhunderts an sich; eigenthümlich ist der Umstand, dass die sitzenden Figuren breite schwere, die stehenden schlanke gestreckte Verhältnisse zeigen. Die Köpfe der Männer sind vorherrschend breit angelegt, mit großen offenen Augen, kurzen breiten Nasen, heruntergezogenem Mund, ernstem strengem Ausdruck; die Hände sind voll und kurz. Dies alles erinnert, soweit es die Vergleichungsmittel gestatten, auffallend an die Fresken des Prager Malers Dietrich in der Kreuzkapelle auf der Burg Karlstein vom Jahre 1367. (Vergl. A. Woltmann, Geschichte der Malerei, I. p. 395—398 und Fig. 115 daselbst. Leipzig 1879. A. Seemann.)

Digitized by Google

Was nun die Malereien an den verticalen Wandflächen der eben besprochenen drei Gewölbjoche (des 10., 11. und 12.) betrifft, so gehören sie ebenfalls jedenfalls der Mehrzahl nach noch dem 14. Jahrhundert an, rühren aber wiederum von verschiedenen Händen her. Die Nordwand der 10. Travée zeigt links unten einen schönen, wappenhaltenden Ritter, der durch seine kräftige kühne Haltung an die Fresken an der Söllerwand der Burg Runkelstein erinnert. Darüber einen schön bewegten knieenden Propheten. — Die rechte Hälfte des nördlichen Schildbogens der 10. Travée (links vom romanischen Domportal) zeigt unten eine dramatisch bewegte ausdrucksvolle Pietà, die schon dem Beginn des 15. Jahrhunderts angehören dürfte, darüber eine Verkündigung, welche trotz einer gewissen Befangenheit, in einem edlen frommen Idealstil gehalten ist und deutsche Schule verräth, wenn auch die Halle, in der Maria sitzt, giottesk erscheint. Die Wand, auf der die letztgenannten beiden Gegenstände dargestellt sind, bildet einen Vorsprung vor der linken Hälfte, dessen Seitenflächen unten mit einer knieenden Stiftergestalt, oben mit der Figur des Täufers geschmückt ist, beide noch im Idealstil. — An den Schildbögen gegen den Hof hin, zu beiden Seiten des Mittelfensters befinden sich die h. Kummerniß mit einer

betenden Volksmenge, sowie der h. Sebastian, der mit Pfeilen beschossen wird. Beide Gemälde sind zu wenig erhalten, um ihren Charakter zu erkennen.

Die Wandflächen des 11. Systems zeigen rechts neben dem Domportal nur ein Brustbild eines Propheten, in schönem Idealstil; wohl von derselben Hand sind die zwei Brustbilder von Propheten an den Laibungen der hier offenen Arkade gegen den Hof hin.

Die Wand des 12. Systems gegen Norden hin zeigt unten einen großartig drapirten, bärtigen Heiligen (14. Jahrh.), sowie einen Ritter mit Schnabelschuhen, der einer lieblichen, schlanken Madonna mit kräftigem, ungeberdigem Kind seine Verehrung zollt. In diesen wie in noch manchen andern Figuren des Kreuzganges macht sich ein dem kölnischen Stil verwandter Zug geltend. Ungeschlacht und roh dagegen ist, auch im Stil, der riesige h. Christoph daneben. Darüber eine Auferstehung Christi und die h. Agnes, wieder von anderer Hand. Der Schildbogen dieses Systems gegen den Hof, mit dem Fenster in der Mitte, zeigt, sehr beschädigt, den h. Alexius unter der Stiege liegend, sowie die drei Stadtheiligen von Zürich, Felix, Regula und Exuperantius, ihre Köpfe unterm Arm.

Digitized by Google

Andere Malereien, die noch im gothischen Idealstil gehalten sind, finden sich in der 4., der 8., 9., 13, sowie 15. Travée, die freilich zum Theil erst dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehören. In denselben Travéen sind neben den noch ideal stilisirten Gemälden auch solche zu sehen, welche den Uebergang in den realistischen Stil des 15. Jahrhunderts vertreten.

In der 4. Travée scheinen die untern Figuren der westlichen Wand noch dem 14. Jahrhundert anzugehören. Sie stellen in der Mitte Christus am Grabe stehend, zu beiden Seiten desselben Maria und Johannes, sowie links neben ersterer den h. Christoph, einen h. Bischof und zwei knieende Stifter, rechts (neben Johannes) einen andern h. Bischof und eine weibliche Heilige dar. Die Figuren erinnern in ihrem rundgeschweiften Faltenwurf, sowie in den breiten, kraftvoll modellirten Köpfen an die Deckenbilder der 12. Travée; die weibliche Heilige in ihrer schlanken, geschwungenen Gestalt, mit der hohen Stirn, dem milden Mund ist ein edles Beispiel deutschen Idealstils, mit Annäherung an den kölnischen.

Diesen Figuren schließen sich zunächst an die Gemälde, welche in der 8. Travée an der nordwestlichen Ecke des Kreuzganges die Westwand bedecken, die

Digitized by Google

als Außenseite des Presbyteriums der anstoßenden Collegialkirche zu U. L. Frau convex heraustritt. Sie stellen weibliche und männliche Heilige, stehend, durch Säulen getrennt, dar.

Eine Kreuzabnahme in alterthümlicher Compositionsweise (zu vergleichen das Relief der Externsteine in Westfalen, sowie das der Marmorkanzel von S. Leonardo in Florenz; siehe Lübke, Geschichte der Plastik, 2. Aufl. S. 359, 385, auch 382) neben diesen Figuren, halbzerstört und auf einer ältern Kalkschicht befindlich, gehört vielleicht noch dem Anfang des 14. Jahrhunderts oder selbst dem 13. an.

Den zuvorgenannten Heiligenfiguren schließen sich dagegen durchaus an, was den Idealstil, die hohen Stirnen ꝛc. betrifft, zwei anmuthige Engelgestalten mit Gottvater in der Mitte in der Bogenlaibung der 9. Travée gegen den Hof hin; sowie zwei weibliche Heilige in der entsprechenden Bogenlaibung der 10. Travée.

Auch an der Nordwand der 13. Travée finden sich Figuren ähnlichen Stiles: zwei betende Stifter, zwei männliche Heilige, die h. Familie, sowie zwei weibliche Heilige.

In ähnlichem Stile, jedoch derber, wiewohl ausdrucksvoll ist die Anbetung der Könige an der Ostwand der 13. Travée, sowie ein h. Bischof da-

Digitized by Google

runter; erstere stammt vielleicht nach einer an der Wand befindlichen Inschrift von 1410. – Endlich gehört noch dieser idealen Richtung die thronende Madonna mit Catharina und Ottilie und vor ihr der Stifter und zwei h. Bischöfe an der Ostwand der 15. Travée an, welches Bild laut einer Inschrift vom Jahre 1429 von Andreas Bembis de Frend über der Grabstelle des 1426 verstorbenen Johannes von Gerwit, Pfarrers der Stadt Köln gemalt wurde. Nach seinem niederdeutschen Namen zu schließen, war vermuthlich auch der Maler ein Kölner oder doch Niederdeutscher und gibt uns einen deutlichen Fingerzeig für die Einflüsse, welche in diesen eben erwähnten Malereien auftreten. Die Composition ist schön und feierlich, die Figuren in den schlanken, feinen Idealformen der Kölner Richtung gehalten. Auffallend sind die kleinen, verkümmerten Hände, die aber auch an altkölnischen Gemälden vorkommen.

Eine Uebergangsphase von der idealen Kunst des 14. Jahrhunderts zur realistischen des 15. scheinen uns einige Malereien der 4. und 9. Travée zu bezeichnen. — Sie zeigen einige Verwandtschaft mit einander, ohne doch von der nämlichen Hand zu sein. — In der 4. Travée sehen wir an der Westwand über den be-

Digitized by Google

reits geschilderten, älteren Figuren eine Anbetung der Könige in schwungvoller Zeichnung, im älteren Compositionsstil gehalten. Maria, noch lagernd, neben ihr am Boden das blonde hochstirnige Kind; der eine König mit wallendem Bart hat sich niedergeworfen und küsst dessen Füsse, ein anderer kniet vor Maria. Im Hintergrunde sieht man Soldaten, einer kniet am Boden und packt etwas aus, ein Affe schaut ihm zu. Joseph, als alter Mann, biegt sich hinter Maria schüchtern vor, um die Scene anzuschauen. Er ist im Ausdruck wie in der Bewegung bereits ganz realistisch aufgefasst, während die Lineamente noch den weichen Schwung des Idealstils zeigen. Auch die übrigen Männerköpfe sind kräftig, voller Charakter. Bei diesem Gemälde befindet sich nach Tinkhauser die Jahreszahl 1417.

Nicht minder trefflich in Composition und Zeichnung sind in derselben 4. Travée die Lünettenbilder der Arkade gegen den Hof, wo auf der einen Seite des Mittelfensters Gottfried von Bouillon, wie er mit einem Bischof nach Jerusalem zieht, auf der andern St. Georg im Kampf mit dem Drachen dargestellt sind.

Bewundernswert ist die feurige Bewegung und richtige Zeichnung der Pferde, sowie des prächtig geringelten Drachen. Die gute Zeichnung erinnert an die

Digitized by Google

Wandgemälde der Badestube in Schloss Runkelstein bei Bozen, welche in der Höhe der Wände mit Fresken von nackten Männern und Frauen, die im Begriff sind, in's Bad zu steigen (an der Südwand), von männlichen und weiblichen Zuschauern (an der Westwand), von Frauen in kleineren Verhältnissen (an der Nordwand), sowie von allerlei sehr schwungvoll gezeichneten Thieren: Hirschen, Affen, Kameelen, Hyänen, Bären, Steinböcken 2c. geschmückt ist. Ueber diesen Darstellungen sind noch unmittelbar unter der Decke Vierpaßmedaillons mit sitzenden Männern und Frauen zwischen verschlungenem gothischen Rankenwerk angebracht, während über der Thüre in der Westwand zwei Knappen mit Schnabelschuhen das Vintler'sche Wappen halten. Diese Fresken sind in der That ungefähr zu derselben Zeit, wie die Gemälde der 4. Travée im Brixener Kreuzgang ausgeführt worden, indem Nicolaus von Vintler 1391 in den Lehensbesitz des Schlosses kam, dasselbe neu herstellen und ausmalen ließ und 1414 starb.

Um auf das 4. Gewölbejoch in Brixen zurückzukommen, so zeigt das Kreuzgewölbe in jeder Kappe gegen den Schlussstein hin einen Engel in weißem flatternden Gewand, welcher ungemein anmuthig und lebendig bewegt zugleich mit großem Geschick in den Zwickel hinein componirt ist. Auch die Köpfe dieser Engel mit blondem

Digitized by Google

Lockenschmuck und schwarzen Augen sind von vieler Lieblichkeit. Sie halten gewundene Schriftrollen mit Hymnen auf Gott. Unter den Engeln sind ferner in jeder Kappe zwei größere und in den Fußzwickeln zwei kleinere Rundmedaillons gemalt, die größeren mit dreipaßförmigem inneren Feld, die kleineren auch runde Innenfelder zeigend. In den größeren Medaillons sind die vier lateinischen Kirchenväter, sowie die vier Symbole der Evangelisten dargestellt, erstere im bischöflichen oder geistlichen Ornat, mit ausdrucksvollen, begeisterten Köpfen, in weicher Bewegung, mit zarten, schlanken Fingern; die Symbole in feurigen Lineamenten componirt, ähnlich den vorerwähnten Thieren. In den kleineren Bildern sind Propheten, theils mit bartlos jugendlichen, theils bärtigen idealistisch begeisterten Köpfen, Schriftrollen haltend, in Brustbild dargestellt. Tinkhauser glaubt in einem Rahmen „P. Baccar." als Namen des Meisters gelesen zu haben; unmöglich aber ist derselbe mit B. Baccarini von Ferrara zu identificiren, wie Tinkhauser will, indem dieser erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu wirken begann.

Auch zweifeln wir an der italienischen Autorschaft dieser Gemälde, obwohl sie allerdings eine Eleganz der Linienführung zeigen, die an italienischen Einfluss erinnert; andererseits ist aber der nachwirkende deutsch-

Digitized by Google

gothiſche Idealismus darin doch auch unverkennbar. (Tafel 3).

Demſelben Meiſter ſind ohne Zweifel die Deckengemälde zweier Kreuzgewölbe im rechten Schiff der Jakobskirche von Tramin zuzuſchreiben, derſelben Kirche, in deren linkſeitiger Apſis jene hochintereſſanten romaniſchen Fresken ſich befinden, welche Dahlke im Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft (Bd. 5. S. 184 f.) beſprochen und publiciert hat, und die jetzt durch Tücher als zu heidniſch den Augen des frommen Publicums entzogen ſind.

Auch bei den Deckengemälden von St. Jakob in Tramin ſehen wir in jedem Kappenzwickel zunächſt dem Gewölbeſchluſsſtein einen Engel in flatterndem Gewand, in anmuthiger Bewegung mit reichem Lockenſchmuck ein Schriftband mit einem Hymnus auf Gott haltend (z. B. „Benedictus qui vivit in Deo, Oſſanna in excelſis“ ꝛc.) Ebenſo ſehen wir in jeder Kappe zwei Rundmedaillons mit innerem Dreipaßrahmen und darin die Bruſtbilder von Propheten und Doctoren, die im Stil ganz mit jenen der 4. Travée des Kreuzganges von Brixen übereinſtimmen, jedoch theilweiſe übermalt ſind. In einem Kappenzwickel iſt auch ein flott gezeichneter Löwe dargeſtellt.

Dem Charakter nach verwandt mit den eben beſprochenen Gemälden der 4. Travée ſind die im Kreuz-

Digitized by Google

gewölbe der 9. Travée, welche Tinkhauser sogar demselben Meister zuschreibt, während mir die Composition und Zeichnung dieser Gemälde minder vorzüglich erscheint und höchstens auf dieselbe Werkstätte hinweisen dürften. Jede Kappe enthält vier kleinere und drei größere Rundmedaillons, die mit ähnlichen Bogenfriesornamenten eingefaßt sind, wie die im 4. Kreuzgewölbe. Zwei kleine Medaillons befinden sich im Zwickel der Kappe zunächst dem Schlußstein, je eines in jedem unteren Zwickel; in der Mitte die drei größeren. — Diese letzteren enthalten in der Mitte das Hauptbild, aus der Jugendgeschichte Christi, zu beiden Seiten parallele Nebenbilder aus dem alten Testament; die kleineren Medaillons zeigen Propheten-Brustbilder mit Inschriftrollen.

Es folgen der Zeit nach die Deckengemälde der 7. Travée, welche in verschiedenen, meist der Thierwelt entnommenen Symbolen auf Marias unbefleckte Empfängnis, sowie auf Christi erlösende Mission anspielen. — Wir sehen in einem Feld den Strauß, der seine Eier durch die Sonne ausbrüten läßt, daneben den Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blute nährt; im 2. Felde die Vestalin Tuscia, welche in einem Siebe Wasser trägt, daneben einen Löwen,

Digitized by Google

der durch sein Brüllen seine Jungen zum Leben erweckt; das 3. Kappenfeld ist zerstört; im 4. Feld ist ein Bär sichtbar, daneben eine Frau, deren zwei Kinder durch ihre Berührung eine Thüre öffnen. — Außerdem sind die Porträts der zwei Stifter Conrad von Neuenburg, gest. 1424, sowie des Mag. Nicolaus Vigessel, gest. 1427, in den Deckenfeldern angebracht. Die Figuren, insbesondere die Thiere, sind lebendig gezeichnet, doch hat uns der beschädigte Zustand keinen bestimmten Schluss über die Stellung des Meisters ermöglicht. An der Westwand der 9. Travée sind sodann zwei Reihen von Gemälden sichtbar; die obere, das Bogenfeld ausfüllende Reihe zeigt eine Pietà mit der h. Catharina, welche den 1446 verstorbenen Stifter, Gregor Sybar, Canonicus von U. L. Frau, empfiehlt, sowie rechts davon einen Propheten. Auf dieses Gemälde werde ich weiter unten zurückkommen, da ich dann den Meister oder doch die Schule, der es angehört, hoffe bestimmen zu können; die untere Reihe von Gemälden dieser Wand zeigt ganz verdorbene Heiligenfiguren und in der Mitte eine heilige Familie, die noch der gothischen Periode angehören.

Digitized by Google

Zunächst haben wir jetzt zwei Gemälde zu betrachten, welche den Eccehomo und Christus am Kreuz darstellen und sich an der Süd- und Westwand der dritten (Eck-) Travée befinden.

Da sich unter der Kreuzigung der Grabstein des am 22. December 1435[1]) verstorbenen Canonikers Ingenuinus Brandl befand[2]), so sind die beiden, zusammengehörigen Gemälde nach der im Kreuzgang beobachteten Sitte als eine Stiftung des erwähnten Geistlichen zu betrachten und in der That stimmt der Stil der Gemälde vollkommen mit diesem Datum überein. Wir sehen in denselben einen weiteren Schritt des Ueberganges vom gothischen Idealstil zum Realismus des 15. Jahrhunderts, ohne dass doch noch ein flandrischer Einfluss bemerklich wäre. Der alterthümliche Nachklang macht sich besonders in dem noch wellig geschweiften Faltenwurf, sowie den welligen Säumen geltend, obwohl auch schon mehr natürliche Motive

---

[1]) Tinkhauser, Mitth. I. p. 21 giebt fälschlich 1448 an.

[2]) Siehe Resch: Monumenta veteris Ecclesiae Brixinensis 1765. p. 23: „23. Epitaphium authent. cum effigie sacerdotis cum calice, in latere occidentali sub imagine Christi Crucifixi: † Anno Dni. mccccxxxv die xxii Decembris obiit Dominus Ingenuinus Grandel, Canonicus Ecclesie Brixinensis. Cujus anima requiescat in pace."

Digitized by Google

daneben vorkommen. Der realiſtiſche Trieb hat eine ſtark dramatiſche Richtung und weist auf italieniſche Anregung hin, die beſonders auch in den kühnen Verſuchen, menſchliche Formen und Bewegungen in den ſtärkſten Verkürzungen, ſowie anatomiſche Details darzuſtellen, hervortritt. Die Köpfe haben ein nach unten ſtark zugeſpitztes, bei den Frauen ſchmäleres, bei den Männern breiteres Oval, ſtarke Brauen, die Männer meiſt ſcharfgebogene, die Frauen lange gerade Naſen, die ſchwarzen Augen ſind noch etwas mandelförmig, der Mund bei den Frauen mit hohen Lippen und kurz, bei den gemeinen Männern lang und verzerrt, das Kinn unter den ſchmalen Wangen ſtark gerundet hervortretend. Die Haare ſind häufig dunkel, vielfach in ſchematiſch gemalten, perückenartig das Haupt umgebenden kugelförmigen Locken dargeſtellt. Die Proportionen der Figuren ſind ſchwankend, die eine breit und unterſetzt, die andere übermäßig ſchlank, ebenſo iſt die Perſpective in ihren Größenverhältniſſen vollſtändig unſicher, die ferneren Figuren vielfach größer als die näheren u. ſ. f. Dabei aber zeichnen ſich dieſelben durch einen ſehr lebhaften Ausdruck in den Bewegungen, wie beſonders in den Mienen aus, in dieſen geht derſelbe oft bis zur Wildheit und Rohheit, hie und da auch zur manirirten Carricatur über. — Alles in allem iſt dem Meiſter eine originelle Kraft eigen, vermöge deren ſeine

Digitized by Google

Gemälde einen bestimmten Eindruck hinterlassen, der den Anhaltspunkt zu weiteren Forschungen nach seinen Werken gewährt. Diese Kraft prägt sich auch in dem warmen Colorit, mit bräunlichem Fleischschatten aus, das durch einen auffallenden Prunk an gestickten und reichen Costümen unterstützt wird.

Das erste der erwähnten Gemälde dieses Meisters im Kreuzgang stellt also die Präsentation Christi vor dem Volke dar. Am Portal einer italienisch-gothischen Halle steht Christus, ganz in Vorderansicht, etwas vierschrötig und in der Stellung schwankend, doch mit gut verkürzten Füssen und das entschiedene Bestreben des Künstlers nach charakteristischen Linien bei schwierigen Problemen verrathend. Neben ihm steht ein Mann in pelzverbrämtem Rock und eng-anschließenden Beinkleidern. Im Vordergrund stehen, tiefer als Christus, jüdische Priester und Volk, theils in Profil, theils in Rückansicht, unter letzteren besonders bemerkenswert eine Gestalt in weißem, faltenreichen Mantel mit gelben Borten, die über beide Schultern und die Mitte des Rückens herablaufen, mit langem gelockten, wallenden braunen Haar. Der Faltenwurf ist ausdrucks- und geschmackvoll in geschwungenen Linien behandelt, vom erhobenen Kopf sieht man nur das Haar und die Nasenspitze, von den Armen nur die Oberarme und eine erhobene Hand, die über

Digitized by Google

der Schulter emporragt. — Aehnliche naivkühne Stellungen finden wir bei Giotto und seiner Schule. — Unter den anderen Figuren sind einzelne verspottende Handbewegungen, die derben Physiognomien, sowie im Hintergrund die gereihten behelmten Köpfe von Kriegern charakteristisch für den Meister. — Auch diese geharnischten Krieger, mit ihren starrenden Lanzen, in dichtem Gedränge, erinnern stark an italienische Künstler, freilich noch des 14. Jahrhunderts, besonders an die Sienesen Bartolo di Fredi und Berna.

Rechts am Rande dieser Scene ist als selbständige Figur der Täufer in gothischer Nische, in rothem Gewand mit geschweiftem Faltenwurf, mit idealisirtem strengen Kopf dargestellt; darunter die knieende Figur des geistlichen Stifters im Gewand eines Canonikers, mit scharfgeschnittenen Zügen und vorgeschobener Unterpartie des Gesichtes.

Von demselben Meister ist nun die Kreuzigung auf der im rechten Winkel anstoßenden Westwand, welche nicht nur besser erhalten, sondern auch mit zahlreicheren, in mannigfacheren Bewegungen befindlichen Figuren als das zuvorgenannte Gemälde geschmückt ist und daher eine noch sicherere Unterlage zum Studium der Eigenthümlichkeiten des Meisters bietet.

Wir sehen Christus am Kreuz, mit geneigtem Haupte, ungemein langgestreckt, die Anatomie deutlich, wenn

Digitized by Google

auch uncorrect bezeichnet, das Fleisch mit bräunlichem Schatten. — Zu beiden Seiten sind die Schächer in stark verrenkten und verkürzten Stellungen vornüber mit dem Kopf an ihr Kreuz gebunden. Während der zur Rechten Christi vertrauensvoll zum Himmel blickt, und ein Engel seine Seele aus dem Munde zu sich emporzieht, entreißt dem andern von Verzweiflung verzerrten Verbrecher ein geflügeltes Teufelchen die als nacktes Kind dargestellte Seele.

Am Fuße des Kreuzes stehen Maria, Magdalena und Johannes schmerzlich ergriffen. Pharisäer und Soldaten grinsen mit höhnischem Lachen und Zähnefletschen empor, während der Hauptmann der Söldner einen edleren Typus zeigt und hinaufweist mit den Worten: „Vere filius Dei erat hic.“ Bei ihm, wie bei anderen finden wir jene kugelförmige Lockenperücke, die wir schon am anderen Gemälde sahen; außerdem sind die starken, bisweilen getheilten Kinnbärte, die wilden Augen, starkgebogenen Nasen, breiten, wulstigen Lippen, vortretenden Kinne charakteristisch für diesen Meister. — Den Hintergrund füllen wieder Geharnischte mit Spießen und Fahnen aus; auf einer weißen Fahne ist ein schwarzer Skorpion abgebildet. — Wir nennen daher den Maler dieser Gemälde: „Brixener Meister mit dem Skorpion“, wie begründet dieser Name ist, wird sich sogleich ergeben, indem wir eine

Digitized by Google

Reihe von andern Gemälden namhaft machen können, die, wie sich aus einer Stilvergleichung mit Gewissheit ergiebt, von demselben Meister herrühren und in der Mehrzahl der Fälle ebenfalls die weiße Fahne mit dem schwarzen Skorpion als Abzeichen des Meisters zeigen.[1]).

---

[1]) Wohl nur zufällig ist die Uebereinstimmung des Abzeichens dieses Malers mit dem Wappen der adeligen Familie von Tarrant, welche nach Canonicus Mayerhofens handschriftlichen „Genealogien des tirolischen Adels. VII. Bd. Erloschene Geschlechter, 5. Abhandlung" im Ferdinandeum, im Jahre 1140 durch Pilgrim Tarrandus, einen Flüchtling aus „Tarranto" „in oberwelschen Landen" (Tarent?) in Tirol gegründet worden sein soll. Pilgrim Tarrandus kaufte sich nach M. bei Plaus an, Berthold Tarrant erbaute 1260 das Schloss Tarrantsberg bei Nauders, Friedrich Tarrant fiel 1386 bei Sempach und wurde zu Königsfelden bestattet, das älteste Wappen dieses Geschlechtes war eine schwarze Tarrantola (die giftigste Gattung der Skorpione) im weißen Feld . . ."

Das Schloss Tarrantsberg (Dornesberg) kam im 13. Jahrhundert an die Familie Reichenberg, 1347 durch Kauf an Heinrich von Annaberg, nachmals an die Fieger von Friedberg und endlich 1732 durch Heirat an die Grafen von Mohr.

Dass unser Maler für sein Abzeichen gerade auch dieselben Farben wählte, wie sie das genannte Familienwappen zeigt, könnte möglicherweise darauf hindeuten, dass das Dorf Tarrantsberg sein Heimatsort gewesen sei.

Digitized by Google

Zunächst möge noch ein Gemälde im Kreuzgang selbst genannt werden, das sich an der Ostwand der 14.

Andererseits aber ist der Skorpion ein altes Symbol der Bosheit und Hinterlist. Schon bei den Aegyptern war er das Sinnbild des Typhon (Binder Lexicon s. v. Skorpion); er findet sich, wahrscheinlich zur Abwehr des Bösen, öfter auf aegyptischen Siegeln, so z. B. auf dem großen goldenen Siegelring des letzten Königs der 18. Dynastie, Armais, im Louvre zu Paris. (Pierret, Catalogue. n. 481; Perrot et Chipier, Gesch. d. K. im Alterth. Leipzig 1884, I. p. 676). — In Chaldaea, Babylon und Assyrien gehörte der Skorpion bereits zu den Figuren des Zodiakalkreises, einer altchaldäischen Vorstellung. So finden wir ihn unter den symbolischen Geräthen und Thieren, welche auf dem berühmten caillou (Kiesel) Michaud zu London dargestellt sind. (Abb. bei Rawlinson, the five great monarchies, II. p. 574). In der christlichen Symbolik bedeutet er, wie uns Herr Prof. P. Limbourg gütigst mittheilt, hinterlistige, rachgierige Menschen (Zedler, Universallexicon s. v. Skorpion), die Macht des Bösen (Bochartus, Hierozoicon p. 554; Migne, Tertullian II p. 721; Gredler, Ethische Naturbilder p. 71. n. 214); speziell auch die rebellischen Juden (Bibl. sacr. II p. 994 s. v. Scorpio, Ecechiel II, 6). Der gekrümmte Schwanz wird auf ränkevolle Bosheit bezogen (Migne). Auf christlichen Kunstdarstellungen kommt der Skorpion als Thier des Zodiakalkreises häufig und schon früher vor, so z. B. auf zwei Fragmenten von Elfenbeinreliquiarien, angeblich des 11. Jahrhunderts im Münchner Nationalmuseum (nach unserer Ansicht älter und noch carolingisch).

Digitized by Google

Travée befindet und Christus als Kind im Tempel mit den Pharisäern disputirend darstellt. —

---

wo über den Köpfen der Apostel in den Lünetten der sie umrahmenden Arkaden die zwölf Figuren des Thierkreises dargestellt sind; der Apostel unter dem Skorpion ist wahrscheinlich S. Bartholomaeus, auf dessen Marter der Skorpion bezogen wurde (Joh. Henr. Alstedii scientiarum omnium Encycl. I. II. p. 412. Lugd. 1649.) Dagegen als Symbol menschlicher Bosheit haben wir ihn auf keiner älteren Darstellung, sei es deutscher, italienischer oder byzantinischer Provenienz finden können; die hie und da bei den Kreuzigungen vorkommenden Fahnen sind vielmehr gewöhnlich mit den bekannten Lettern S. P. Q. R. (Senatus Populus Que Romanus) bezeichnet. Von außertirolischen Beispielen seines Vorkommens im zuletzt erwähnten Sinne ist uns nur eines bekannt: auf dem Schilde eines Soldaten am Grabe Christi an einer der um 1460 von Donatello für S. Lorenzo in Florenz hergestellten Bronzekanzeln ist der Skorpion in Relief ciselirt. Dagegen kommen in Tirol Fahnen mit dem Skorpion oder mehreren solchen, jedoch in anderen Farben als die oben besprochenen, auf einigen späteren Bildern noch vor, die jedoch gleichfalls aus der Brixner Schule stammen. Ein Flügelaltar in der Kapelle von S. Walpurgen oberhalb Kematen bei Taufers zeigt auf einer Kreuzigung, welche der Brixener Schule vom Anfang des 16. Jahrhunderts zuzuweisen ist, eine Standarte mit drei schwarzen Skorpionen auf gelbem Grund. Auch auf der Kreuztragung Christi im Kreuzgange der Franziskanerkirche in Schwaz

Digitized by Google

Christus sitzt im Hintergrund unter einem Baldachin, zu dem zahlreiche Stufen emporführen. — Neben ihm Maria und Joseph. Unten sehen wir mit aufgeregten Geberden, leidenschaftverzerrten Gesichtern die Pharisäer sich gruppieren.

Ihre vortretenden Gesichter, ihre spitzen Bärte, ihre wilden Augen, stark gekrümmten Nasen, wulstigen, breiten Mäuler, der bräunliche Ton ihres Fleisches sind unverkennbare Merkmale des Meisters mit dem Skorpion, der hier jedoch eine spätere Stufe seiner Kunst offenbart, als in den zuvorgenannten Gemälden, indem er hier bereits im Faltenwurf eine entschiedenere Nachahmung der brüchigen Gewandung der flandrischen Schule zeigt,

---

vom Jahre 1522 finden sich hellbraune Skorpione auf rothen Fähnchen dargestellt. Wie ich schon früher (Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums. Innsbruck, Wagner 1886 p. 78.) aus andern Gründen vermuthete, scheinen die Wandgemälde der Ostwand, sowie die drei östlichsten der Südwand im erwähnten Kreuzgang von einem Tiroler „der mit der Brixener Schule, speziell mit Jakob Sunter im Zusammenhange stand, herzurühren." Unser Meister, dessen Werke wir, wie nochmals zu betonen ist, aus stilistischen Gründen erkannten, noch ehe wir überall den Skorpion bemerkt hatten, scheint daher diesen letzteren, zugleich als sein Abzeichen und als ein Symbol angewendet zu haben und dann von anderen Brixener Malern, die ihn vielleicht nur als Symbol auffaßten, nachgeahmt worden zu sein.

Digitized by Google

während die zuvor genannten Gemälde noch vorwiegend idealgeschweifte oder doch weichere, natürliche Motive des Faltenwurfs aufweisen. In der That weist eine an der Wand befindliche Jahreszahl auf 1464 als Zeit der Entstehung hin.

Wenn wir uns nun nach anderen Gemälden dieses Meisters umsehen, so muss zunächst, um möglichst chronologisch zu verfahren, wieder zurückgegriffen und ein Kreuzigungsbild in Wilten genannt werden, das von allen Bildern dieses Meisters das älteste mir bekannte ist und noch am meisten der idealen Richtung folgt und beweist, dass der Meister, so sehr er im einzelnen an gewissen Eigenheiten und Lieblingsmotiven zu erkennen ist, doch keineswegs bloß ein gedankenloser Handwerker war, der traditionelle Compositionsmotive mechanisch wiederholte, sondern dass er in seinen verschiedenen Darstellungen des nämlichen Gegenstandes auf Abwechslung und Unmittelbarkeit der Erfindung Wert legte. Wir sehen hier links eine tief empfundene Gruppe trauernder Frauen, deren Schmerz sich an den, wenn auch noch byzantinisirend länglichen, im Typus gleichförmigen Köpfen, sehr ergreifend ausdrückt. Hinter den Frauen sind Soldaten mit Lanzen, von denen einer die Seite Christi durchsticht, sowie ein Jude in reicher

Digitized by Google

Tracht, welcher Christus verspottet und dabei mit einem Finger ein Auge zudrückt, ein Motiv, welches auf allen Kreuzigungen dieses Meisters (denn es gibt deren noch mehr) wiederkehrt. In dem vorderen, freilich zu klein gerathenen Soldaten, der Christus den Schwamm hinhält, ist wieder die dem Meister eigene Kühnheit in den Bewegungsmotiven, die weit seinem Können vorauseilt, zu bemerken: wir sehen den Soldaten von hinten sich seitwärts gegen Christus emporwenden. Dagegen ist viel steifer, wenn auch keineswegs ohne Ausdruck die Figur des zu Christus mit gefaltenen Händen emporblickenden Johannes auf der rechten Seite. Er zeigt wieder jene Lockenperücke, die der Meister liebt. Daneben sehen wir Soldaten zu Pferd (diese sehr hölzern) theils von hinten, theils im Dreiviertelprofil, meist mit langen gebogenen Nasen, in reichen Rüstungen und Trachten.

Christus, mit edlem Ausdruck des geneigten Kopfes zeigt hier dieselben langgestreckten Verhältnisse und magern Formen, wie im Kreuzgang zu Brixen; die Gestalten der Schächer sind hier rücklings über den Querbalken ihres Kreuzes in kühnen Bewegungen zurückgelegt, statt wie dort nach vorn; auch hier werden ihre Seelen als kleine Kinder von einem Engel und einem Teufelchen aus dem Munde der Delinquenten gezogen.

Der Hauptmann Longinus im Hintergrund, mit

Digitized by Google

einer Art Dogenmütze, hält wieder die Inschrift: „Vere filius Dei erat iste.“

Auch auf diesem Bilde sieht man zwischen den ragenden Speeren und Hellebarden eine Fahne mit dem Skorpion, die ich erst nachträglich, als Bestätigung meiner Vermuthung von der Identität des Meisters dieses Bildes mit dem im Kreuzgang von Brixen, entdeckte. (Tafel 4).

Dasselbe Zusammentreffen von Umständen findet statt bei einem Gemälde des Ferdinandeums in Innsbruck (1. Cab. n. 5), welches gleichfalls eine Kreuzigung darstellt.[1]) — Auch an diesem Gemälde erkannte ich aus stilistischen Gründen, dass es von demselben Meister herrühren müsse, wie jene

[1]) Das Gemälde im Ferdinandeum stammt aus dem Besitze desselben Canonicus von Mayrhofen, dem wir die oben angeführten Notizen über die Familie der Tarrante von Tarrantsberg, sowie ihr Wappen entnahmen. — Irrig ist aber die Annahme des Schenkers, dass das fragliche Gemälde, welches bis 1643 in der Kapelle U. L. Frau in Brixen die Mitteltafel eines Flügelaltars bildete, von Thomas Tarrandus, Probst und Domherrn in Brixen, der 1295 starb, gestiftet worden sei, indem das Gemälde viel jüngeren Datums (vom 15. Jahrh.) ist.

Digitized by Google

andern beiden, und weil ich hier zuerst auf einer Fahne den Skorpion entdeckte, benannte ich den Meister dieser verschiedenen Gemälde danach, um nachträglich die Genugthuung zu haben, auch auf den anderen den Skorpion zu finden. — Dieses Gemälde, bereits im Unterschied zu der Temperatafel in Wilten, in Oel ausgeführt, in warmen kräftigen Tönen mit bräunlichem Fleischschatten, zeigt im allgemeinen dieselbe Auffassung und dieselben Hauptmotive, wie die zuvor genannten Kreuzigungen, stimmt auch in den Typen, Trachten und Bewegungen der Figuren damit überein, weist aber im einzelnen doch wieder genug andere Motive als jene auf, und stammt offenbar aus einer späteren Zeit des Meisters, vermuthlich wie das Wandgemälde der Disputation Christi im Brixener Kreuzgang aus den Sechzigerjahren des 15. Jahrh., da es in den knittrigen Motiven des Faltenwurfes, in der Oeltechnik, wie in dem gesteigerten Realismus schon entschieden flandrische Einwirkungen zeigt.

Auch hier ist die Figur Christi übermäßig schlank und mit scharfer, wenn auch unrichtig ausgeprägter Musculatur, während die Schächer mit zerhackten Armen mit dem Oberkörper vorne über an ihr Kreuz gebunden sind. Um Christus schweben zwei liebliche, anbetende Engel, sein Blut auffangend (wie in Brixen und Wilten), während die Seelen der Schächer in der ge-

Digitized by Google

ſchilderten Weiſe von einem Engel und einem Teufel aus dem Mund der Verbrecher gehoben werden. Links unten ſieht man Maria, mit dem Schwert der Schmerzen in der Bruſt, von Johannes geſtützt, Magdalena umfaſst knieend den Kreuzesſtamm, zwei andere Frauen ſtehen weiter zurück, dahinter ein Jude in der Weiſe wie in Wilten mit dem Finger das Auge kneifend, ferner Krieger zu Pferd und zu Fuß, mit ſtarrenden Lanzen, der eine Chriſti Seite durchbohrend, ein anderer die Fahne mit dem Skorpion, ſchwarz auf weiß, haltend. Rechts ſehen wir wieder einige Männer in reichem Coſtüm, darunter den Hauptmann mit dem erwähnten Spruch, ſowie Soldaten.

Derſelben ſpätern Zeit des Meiſters gehören endlich die Fresken an, welche die Wände des Langhauſes, wie die Gewölbefelder des Chorraumes in der Kirche von Klerant bei Brixen ſchmücken.

Auch hier gieng die ſtiliſtiſche Erkenntnis des nämlichen Meiſters der Entdeckung ſeines Wahrzeichens, des ſchwarzen Skorpiones auf weißem Feld voran. Bereits bei der Beſichtigung der Fresken an Ort und Stelle überzeugte ich mich von der Identität des Meiſters mit dem der zuvorgenannten Gemälde; bei genauer Unterſuchung der Einzelnheiten auf den

Digitized by Google

davon vorhandenen Photographien entdeckte ich abermals den Skorpion.

Die Fresken vertheilen sich folgendermaßen:

Die linke Wand der einschiffigen Kirche zeigt drei auf Wandpfeilern ruhende spitzbogige Blendarkaden, deren Bogenfelder je vier teppichartige, mit gothischen Ornamenten umrahmte und von einander getrennte Frescobilder enthalten. Die vertical und horizontal laufenden Streifen durchkreuzen sich im rechten Winkel, doch geht der Verticalstreifen nicht vom Scheitel des Bogens, sondern vom rechten Bogensegment herunter, so dass links zwei größere Felder als rechts entstehen. Die größeren Felder zeigen Scenen aus der Passion Christi, die kleineren Parallelscenen dazu aus dem alten Testament.

Im 1. Bogenfeld zunächst der Thüre sind oben das h. Abendmahl, unten Christi Kreuzigung, und als alttestamentliche Parallelscenen dazu oben die Mannalese und unten die Vorbereitung zur Opferung Isaaks dargestellt.

Im Abendmahl sehen wir Christus und die Apostel an beiden Langseiten eines viereckigen Tisches sitzen, auf der hinteren Seite acht Apostel, auf der vorderen Seite vier, halbseitwärts gewendet, unter ihnen Judas, mit wildem rothbärtigen Gesicht, welchem Christus ein Stück Brot in den Mund schiebt, während Judas

Digitized by Google

mit der Rechten hinter ſich einen Fiſch verborgen hält, mit der Linken eine Schale, aus der ein Teufelchen ihm in den Mund fliegt. Die drei Apoſtel neben ihm erheben entſetzt beide Hände, ebenſo die auf der andern Seite ſich um Chriſtus drängenden, während Johannes, das Haupt vor Chriſtus auf den Tiſch legend, ſchlummert. Eine Schriftrolle vor Chriſtus aus quer über den Tiſch fallend, enthält den evangeliſchen Spruch: „Venite et comedite panem meum et bibite vinum quod miſcui vobis.“

Daneben ſieht man Moſes (Inſchrifttafel über ſeinem Haupt: „Mopſes“) gehörnt, in reichem, pelzverbrämtem Kaftan, neben ihm mehrere vornehme Juden, mit den Händen geſticulirend, zu ſeinen Füſſen zwei andere, welche das Manna in Körben aufleſen. Anderes Manna fliegt noch in der Luft. Oben beſagt eine Inſchrift: „Das ſakrament d. hie bezaichnet pedait prot d. den juden geben wart er hat unz vil groſe lib erzaigt der da evig iſt.“ (Tafel 5).

Die Kreuztragung in der untern Reihe zeigt die charakteriſtiſchen Seiten des Meiſters in ausgeprägter Weiſe; das Getümmel von geharniſchten und behelmten Kriegern mit aufragenden Hellebarden und Fähnlein, darunter das mit dem Skorpion, die wilden, ſtark markirten, grinſenden Züge der Soldaten

Digitized by Google

und Henkersknechte, die energiſchen Bewegungen, die kugelförmigen Locken.

Chriſtus ſtürzt nach vorn, zwei Henker zerren mit Stricken an ſeinem Hals und Leib, ein dritter kniet auf ſeinem Rücken und tractiert ihn mit Fauſtſchlägen, während Simon von Kyrene ihm von hinten das Kreuz tragen hilft. Weiter hinten ſieht man die beiden Schächer mit verbundenen Augen, im Armenſünderhemd und gefeſſelten Händen, während Chriſtus mit langem violetten Kittel bekleidet iſt. Ganz hinten rechts ſieht man die klagenden Frauen, welche ein Scherge mit Schlägen zurücktreibt. (Tafel 6).

Die Parallelſcene zeigt Iſaak, wie er das Holz zu ſeiner Opferung herbeiträgt, mit der Inſchrift: „Abrams ſun ſein holz traget auf ſeinem halſe da weik in ſein vater volt verprenn er ſolt ein vorbikt von unſern hern iſuz ſein.“

Als oberes Hauptbild im 2. Bogenfeld ſind zwei Scenen zuſammengezogen: Chriſti Gebet auf dem Oelberg im Vordergrund, ſowie ſeine Gefangennahme im Hintergrund. Chriſtus erſcheint auch hier in violettem Gewand, Judas in gelbem. Vor dem betenden Chriſtus befindet ſich die Inſchrift in barbariſchem Latein: „Pater ſi poſibike eſt fugeat calic izte ame.“

Auch hier finden ſich die charakteriſtiſchen Eigenheiten

Digitized by Google

des Meisters, die Grimassen der Krieger, die vorgeschobenen Unterpartien der Köpfe, wo diese sich etwas erheben sollen, die kugeligen Locken.

Das Gegenbild stellt die Tödtung des Amasa durch Joab dar, den einen in kurzer Tunica und Tricot, den andern in langem, grünen, weiß eingefaßten Rock; Ersterer hält Amasa am Kinn und stößt ihm ein Schwert in die Brust. Die Inschrift darüber lautet: „Der valsch grus der Jeso so oft geschа der wert bi pezaichnet am joab und amasam alsо bat verrathen judas jesum välschlichen.“ (Tafel 7).

Das untere Hauptbild des 2. Wandbogens zeigt uns Christus am Kreuz, sehr langgestreckt, zur Seite wieder die Schächer vornüber gebunden, mit zerhackten Armen, während je ein Engel und ein schwarzes Teufelchen ihre betreffenden Seelen als Kinder ihnen aus dem Munde ziehen. Rechts vom Kreuze stehen Oberste und Pharisäer mit recht höhnischen Gesichtern, die Christus verspotten, während der Hauptmann im Vordergrund seine Hand auf die Brust legt, im Begriff, jene Worte des Evangeliums Marci: „Wahrhaftig, dies war der Sohn Gottes“ auszusprechen, die hier aber nicht angegeben sind. — Johannes fehlt hier; links sehen wir wieder den Knecht in langer Tunica, der Christus den Speer in die Seite stößt und seinen Zeigefinger an's Auge hält; ein geharnischter

Digitized by Google

Soldat treibt die klagenden Frauen mit Schlägen auf die Seite.

Das Bild ist bedeutend roher gemalt, als die andern Kreuzigungen dieses Meisters. Besonders fällt die Steifheit der Beine hier unangenehm in die Augen; dagegen prägt sich der wilde, markante Charakter der Köpfe roher oder feindseliger Männer in einer für den Meister besonders bezeichnenden Weise hier aus.

Interessant sind auch hier besonders die seltsamen Kopfbedeckungen, die der Meister liebte, sowie die Gewänder. (Tafel 8).

Die Nebenscene zeigt uns den Opfertod des Eleazar, der sich vom Elephanten zertreten läßt, um ihn gleichzeitig mit dem Schwerte zu durchbohren. Die Inschrift lautet: „Jsuz ist hie gebildet tot vaz auch schon bezaichnet ward am Eleazar Machabaeus, der sich in den tot gab das er den gewaffneten Helfant erstach." Der „Helfant", den der Meister offenbar nur vom Hörensagen kannte, ist gepanzert wie ein Ritter und hat einen Eselskopf mit umgekehrt angesetztem Kuhhorn als Rüssel, sowie Ochsenbeine. [1])

[1]) Trotz dieser ungenauen Darstellung des „Helfant" scheinen sich die Brixener für diesen Dickhäuter doch besonders interessirt zu haben, indem sie das erste leibhaftige Exemplar, welches anderthalb Jahrhunderte später die Stadt passirte durch ein lebensgroßes Conterfey an der Fassade des Gast-

Digitized by Google

Im 3. Bogenfeld ſehen wir als oberes Hauptbild Chriſtus vor Pilatus, erſterer umdrängt von Gepanzerten, letzterer von Rathsherren. Das Gegenſtück zeigt uns laut Inſchrift: „So daz judenvolck jſuz forfüret akkda dem pikato akkſo ward fürgefüret for den könig Daniek.“ (Tafel 9).

Das untere Hauptbild behandelt Chriſti Auferſtehung: Chriſtus mit breitem, weibiſchem Geſicht — das Ruhige, Erhabene gelang dem Künſtler nicht recht — kniet mit einem Beine auf dem Grab, indem um ſeinen nackten Leib ein reich gefalteter Mantel fällt, der ſchon flandriſche Einwirkungen verräth. Er hält die Kreuzfahne und erhebt ſegnend die Rechte. — Abweichend von den gewöhnlichen Darſtellungen umgiebt ihn zu beiden Seiten eine ganze Abtheilung ſchlafender geharniſchter Krieger, es laſſen ſich, zieht man alle aufragenden Helme in Betracht, deren zwanzig zählen. Sie ſind derb und roh behandelt, zum Theil aber in ſehr ausdrucksvollen, hünenhaften Stellungen vorgeführt. Die ſcharfen Striche in Chriſti Gewandung und Härte der Lichter und Schatten iſt wohl größtentheils der ſtümperhaften Hand des Reſtaurateurs zu-

---

hofes verewigten, der dieſem ſelben Thiere ſeit dem epochemachenden Tage, an dem es vorbeigeführt wurde, ſeinen noch heute rühmlichſt bekannten Namen verdankt.

Digitized by Google

zuſchreiben, welcher auch dieſe Gemälde, wie ſo viele in Tirol, nicht entgiengen.

Das Gegenſtück zeigt die Ausſpeiung des Jonas durch den Walfiſch, mit originellen Ungethümen, Fiſchmännern, Waſſerjungfern, Centauren ꝛc. im Waſſer, die ſich bekämpfen, eine paganiſch-romaniſche Reminiſcenz[1]).

Außer dieſen Wandfeldern ſind ferner die Gewölbkappen des fünfſeitigen Chores von demſelben Meiſter ausgemalt. Dieſe Darſtellungen, welche ſich hauptſächlich auf die Wunder des h. Nicolaus beziehen, ſcheinen vom Reſtaurator weniger berührt worden zu ſein.

Die Gemälde ſind auf fünf Schildbögen und zwölf Gewölbezwickel vertheilt. In den zwei Zwickeln, welche ſich an den Triumphbogen anlegen, ſehen wir auf der einen Seite drei liebliche gekrönte Frauengeſtalten, welche Aepfel in den Händen halten, während im Hintergrund auf einem Berg ein Kirchlein ſteht. — Bezeichnet ſind ſie: S. Ambet, S. Gewerbet und ohne

---

[1]) Man erſieht aus der Aufzählung dieſer Gemälde, daſs die Reihenfolge der Scenen die oberen Theile der Wandbögen, hierauf die unteren durchläuft; der räumlichen Ueberſichtlichkeit halber beſprachen wird jedoch Bogen für Bogen nacheinander.

Digitized by Google

Zweifel, obwohl undeutlich: S. Vilbet oder Gaubet. Es sind dies die drei Jungfrauen, welche nach der Legende vor den Hunnen auf den Berg von Meransen im Pusterthale flohen und dort an den Früchten eines plötzlich aufsprießenden Baumes Labung fanden. An derselben Stelle bestand zu ihren Ehren schon im 13. Jahrhundert ein Kirchlein, welches ebenso wie der Berg, ohne Zweifel auf dem in Rede stehenden Gemälde dargestellt ist. [1]) — Gegenüber ist die Verklärung Magdalenens dargestellt; sie steht, ganz von ihrem Haar umhüllt auf einem knieenden, sie verehrenden Engel, vier andere schweben zu ihren Seiten. — Im Hintergrund sind fünf sehr primitiv dargestellte Kirchlein auf Hügeln sichtbar, ähnlich wie auf dem Bilde der Auferstehung.

---

[1]) Dieselbe Legende war auch in Worms, in dem alten Burgunderſitz heimisch, indem sich dort ein alter Grabstein mit verblichenen Figuren gefunden hat, welche Lilien halten und über deren Häuptern die Namen: S. Embede, S. Warbede, und S. Willibede stehen. Nach der Sage waren es drei burgundische Prinzessinen, welche durch Attila den Märtyrertod erlitten. Nach Tinkhauser's Beschreibung der Diözese Brixen Bd. I § 66, p. 492 Text und Anmerkung, sowie Pauli, Geschichte von Worms S. 149. — Herrn Professor Josef Seeber in Brixen den besten Dank für seine gütige Aufklärung über diese uns leider bisher unbekannt gebliebenen Jungfrauen sowie für seinen Hinweis auf die citirte Stelle.

Digitized by Google

Betrachten wir nun die nächsten Gewölbezwickel von links aus weitergehend, so folgt im 3. Zwickel die Darstellung des Sündenfalles. Eva, eine anmuthige Gestalt, mit einem Fell bekleidet, später mit dicken, blauen Umrissen umzogen, hält in der einen erhobenen Hand den Apfel, in der anderen gesenkten einen Todtenschädel, den sie einer im kleineren Maßstab ausgeführten Volksmenge reicht. Im Hintergrund ist ein Baumgarten sichtbar. Ein Spruchband darüber sagt:

„Ich han geprochen Gotz gebott
Darumb gib ich euch den pitterlichen tot."

Unter dem Bilde heißt es:

„Du eva die Schuld war dein
Datz wir müssen arbeiten und leiden groſze Pein."

Adam fehlt, der Meister scheint Eva allein für die erste Sünde verantwortlich gemacht zu haben, also ein Weiberfeind gewesen zu sein.

Im 4. Zwickel ist Maria mit zwei Hostien in den Händen, in blauem Gewand und gelbem Mantel dargestellt. Ihr röthliches Haar schmückt eine Krone mit Nimbus. Vor ihr stehen ein Papst, Bischöfe und andere Frommen, über ihr schwebt Gottvater als Brustbild auf goldenem Grund, die Hände vor der Brust kreuzend. Ueber seiner Schulter sieht man die Taube des hl. Geistes in einer goldenen Schale, darunter steht

Digitized by Google

das nackte Christkind. Den Hintergrund bilden die Bäume des Paradieses.

Neben dem Bilde steht:

„Sünder ich han dich wider pracht
Empfißl dir speis mit Andacht.“

Darunter:

O Maria gepererin Gotz, der uns durch dich hat erlediget von dem ewigen tot.“

Der Schildbogen, der von diesen beiden Gewölbezwickeln eingefaßt wird, ist, wie die übrigen vier, durch ein Horizontalband in ein oberes, spitzbogiges und in ein unteres, viereckiges Feld abgetheilt. Oben sehen wir wieder das Abendmahl, links unten einen Papst, der an Gläubige die Hostie austheilt. In der Linken hält er eine kleine Figur des Christkindes. Im Hintergrund ist ein gothischer Flügelaltar mit dem Brustbild Petri dargestellt. — Das Gegenstück hiezu auf der rechten untern Hälfte des Wandbogens zeigt uns wieder die Mannalese. Moses sitzt vor einem Tisch, wohin die Körbe gebracht werden. Sechs abwärts schwebende Engel schütten von oben das Manna herab.

Im nächsten 6. Gewölbezwickel sehen wir die Geburt des h. Nicolaus, Bischofs von Myra. Derselbe steht aufrecht in der Badwanne, die Hände faltend, neben ihm kniet eine Amme. Die Wöchnerin

Digitized by Google

liegt im Hintergrund im Bett, eine Frau bringt ihr ein Muß. — Ein Spruchband über der Scene lautet: „S. Nicolaus wart geporen in Mira und faſtete dreimal in der Woche.“ Unten ſteht: Als S. Nicolaus geporen wart, da ſtund er auf im pat und lobte Got den hern Jeſum.“

Der 6. Kappenzwickel zeigt den h. Nicolaus in grüner Tunica und rothem Tricot, wie er den viel kleiner dargeſtellten Armen vor einer Kirche ſein Gut vertheilt. Die entſprechende Inſchrift darunter lautet: „Da S. Nicolaus vater und mutter geſtorben war, gaß er das guet akkes des Gots wilken den Armen.“

Die Stirnwand unter dieſen beiden Kappenzwickeln zeigt in der oberen Abtheilung die Legende, wie er drei Schweſtern heimlich durchs Fenſter Gold wirft und ſie dadurch aus ihrer Noth und vor der Sünde errettet. Er, in derſelben Tracht wie vorher, iſt wieder ſehr groß, die Schweſtern ſind als kleine Puppen auf einem Balcon dargeſtellt. Die Inſchrift rechts unten lautet: „S. Nicolaus wirft drei Gottsknöpf zum Fenſter hinein den drei armen Manstochter die in das gemein leben wolten gengen ſein. — Die Scene in der untern Hälfte des Bogenfeldes ſtellt ſeinen Tod als Biſchof dar, er liegt im reichen ſchwarzgoldnen Damaſtgewand auf der

Digitized by Google

Bahre, mit einem perlenbeſetzten Kreuz auf der Bruſt, ein Biſchof ſegnet ihn, um ihn herum ſtehen junge Männer und ſingende Chorknaben. Eine Ueberſchrift beſagt: „Hir empfiblt S. Nicolaus ſein geiſt auf in die Hand des allmächtigen Gotz.“

Der 7. Zwickel zeigt ihn uns als Patron der Schiffbrüchigen, wie er einen Seeſturm beſchwört. Er iſt in Bruſtbild als Biſchof ſichtbar, die Hand erhebend, dabei der Spruch: „Meer ich gebiet dir daß du ſtill ſeiſt.“ Vor ihm iſt, von Wellen mit Seeungethümen umgeben, eine Barke mit betenden Matroſen, darunter die Inſchrift: „Einſtmals war vil volk auf ein Schiff auf dem mer. Da kam ein groß ungewitter, da ruften ſie allen Nicolaus bitt Got für uns arme ſündige menſchen.“

Im 8. Zwickel iſt die Legende dargeſtellt, wie der h. Nicolaus einem Kaufmann in Sizilien im Traum befahl, ein Schiff mit Getreide nach Myra zu ſchicken und dadurch dieſe Stadt vor der Hungersnoth errettete.

S. Nicolaus im Biſchofsornat ſteht mit den Fingern geſticulirend vor einigen Männern, welche Kornſäcke tragen und verladen. Darüber die Inſchrift: „Ich han groſze hunger in meine land gebt mir des kornes ich will euer zeig ſein vor Gott.“ Antwort: „Das kornn iſt uns gemeſſen die maß müeſſen

Digitized by Google

wir dem Kaiſer bringen.“ Unter dem Bild: „Doch gaben ſie ißm des kornes da ſie heimkamen war des kornes minder nicht worden.“

Das Gemälde des Schildbogens zwiſchen den Zwickeln 7 und 8 iſt ſchwer zu betrachten, da die Rückſeite des Altars dicht anſteht. Dasſelbe iſt in drei Felder, ein oberes und zwei untere getheilt, welche ebenfalls Scenen aus dem Leben des h. Nicolaus enthalten. Doch treten einzelne charakteriſtiſche Männerköpfe, mit langen braunen Bärten, ſcharfen Adlernaſen, geſchlitzten ſeitwärtsblickenden Augen hervor, welche den Meiſter mit dem Skorpion ſo deutlich kennzeichnen.

Im 9. Gewölbezwickel ſehen wir den h. Nicolaus den Teufel aus einem Gotteshaus vertreiben. Nicolaus in grünem und violettem Untergewand und ſcharlachrothem Mantel hält dem Teufel, der braun gefärbt und mit Flügeln und Krallen verſehen iſt, den Biſchofſtab vor, mit den Worten: „Diavolus du böſer geiſt fleuch aus dieſem haus in nahmen Jſus.“ Hinter dem Biſchof ſtehen noch andere Geiſtliche.

Im 10. Gewölbezwickel ſehen wir Nicolaus, wie er dem thronenden Kaiſer Conſtantinus mit ſeinem Hofſtaat im Traum erſcheint und mit den Händen geſticulirend zuſpricht, daſs er die drei gefangenen Fürſten, welche eine aufrühreriſche

Digitized by Google

Provinz ihm wieder unterworfen hatten und hienach des Majestätsverbrechens bei ihm angeklagt und zum Tode verurtheilt worden waren, wieder freigebe: „Hakst du die drei Fürsten so wird groß pein ergen über dich und dein Land.“ Auch hier finden sich wieder die für den Meister mit dem Skorpion so charakteristischen Köpfe und Costüme.

In dem Schildbogen zwischen dem 9. und 10. Zwickel ist die Legende dargestellt, wie der h. Nicolaus diese nämlichen drei Fürsten, Nepotianus, Ursus und Apilio, welche die rebellische Provinz für den Kaiser wieder gewinnen sollten, jedoch durch den Wind verschlagen in Myra landeten und von dem bestochenen Proconsul ergriffen und zum Tode verurtheilt wurden, im Momente, da sie hingerichtet werden sollten, errettete. Unten sehen wir in derselben Lünette die Bekehrung der drei Fürsten, welche von Nicolaus knieend die Taufe empfangen.

Im 11. Zwickel sieht man den h. Nicolaus und vier Pilger, im 12. richtet er einen Heuwagen auf, dabei der Spruch: „O heiliger Sand Nicolaus hilf mir aus Nott.“ An dem Schildbogen zwischen diesen Zwickeln, in dem sich ein Fenster öffnet, sind über demselben und zu beiden Seiten drei weitere Scenen dargestellt, welche sich auf die Legende beziehen, wie der Teufel als Pilger ein Al-

Digitized by Google

moſen verlangte und einen Knaben, der es ihm geben ſollte, erdroſſellte, worauf der h. Nicolaus ihn wieder in's Leben rief. — Wir ſehen zunächſt das von den Eltern des Knaben gefeierte Gaſtmahl zu Ehren des h. Nicolaus, ſodann den Knaben, vom Teufel ergriffen, hinſtürzen, ſeinen Bruder und Vater zum Heiligen flehen, dieſen die Hand beſchwörend erheben. Eine noch lesbare Inſchrift lautet: „Oß ß. Nicolaus mach mir mein Suhn lebendig, im Nam Jſus ſteß auf und püß lebendig.“

Dieſe Gemälde in den Kappenzwickeln des Chores der Kirche in Klerant ſind im ganzen weit weniger berührt als die an der linken Seitenwand der Kirche und tragen durchwegs in ausgeſprochener Weiſe den Stil des Meiſters mit dem Skorpion an ſich.

Wir haben alſo eine Reihe von Werken dieſes Meiſters kennen gelernt, welche ſich der Zeitfolge nach etwa ſo gruppieren:

1. Kreuzigung auf Holz in Tempera im Kloſter Wilten.

2. Wandgemälde der Kreuzigung und des Eccehomo im Kreuzgang von Brixen (Südweſtecke). 1435.

3. Kreuzigung auf Holz in Oel im Ferdinandeum. n. 5, I. Cabinet.

Digitized by Google

4. Fresken in der Kirche von Klerant.

5. Christi Disputation im Tempel. Wandgemälde im östlichen Arm des Kreuzganges von Brixen. 1464.

Während er in den Gemälden n. 1 und 2 im Faltenwurf noch vorwiegend der gothischen, idealen Richtung folgt, so zeigen die übrigen Gemälde seiner Hand schon deutlich den brüchigen Charakter der Faltenwürfe, der ebenso auf flandrische Einflüsse hinweist, wie seine späteren Christustypen (in Klerant), sowie der Gebrauch der Oeltechnik in seinen späteren Tafelbildern.

Im übrigen ist er, trotz mancher alterthümlicher Reminiscenzen, wie den gestreckten Körperformen Christi am Kreuz, den vielfach geschlitzten Augen, den byzantinisirenden Kopfformen einiger Frauen, ein entschiedener Realist, wenigstens in der Empfindung und der Tendenz seiner Darstellungen. Woher er den realistischen Anstoß erhielt, ist nicht ganz bestimmt zu bezeichnen; ohne Zweifel lassen sich einerseits italienische Einwirkungen, besonders in den kühnen Verkürzungsversuchen bei ihm erkennen, andererseits deutsch-flandrische. Hauptsächlich aber ist es seine eigene, bäurisch derbe, aber kraftvolle und ungestüme Natur, welche seine Originalität ausmacht und seine dramatische Richtung bestimmt.

Seine ausgesprochene Individualität war es denn

Digitized by Google

auch, welche ihm einen bedeutenden, man darf sagen maßgebenden Einfluss auf die weitere Ausbildung der Malerschulen Brixens im 15. Jahrhunderte sicherte.

Dieser Einfluss lässt sich zunächst in entschiedener Weise an zwei von verschiedenen Händen ausgeführten Flügelaltären in Tempera auf Holz erkennen, welche so weit sie erhalten sind, unter den Nummern 6, 7 und 7a im Ferdinandeum zu Innsbruck (I. Cabinet) aufbewahrt werden. Bei 7 und 7a fehlt die Mitteltafel. Während in n. 6 (Scenen aus der Passion Christi darstellend) der Einfluss des Meisters mit dem Skorpion noch stärker hervortritt, obwohl in dem blassen Fleisch auch noch ein anderer Einfluss sichtbar wird, so tritt in n. 7 und 7a (Scenen aus dem Leben Christi) dagegen das deutsch-flandrische Element mehr in den Vordergrund. — Beide Bilder nähern sich überdies in ihrem Charakter wesentlich noch der Art eines anderen Brixener Meisters, in welchem eine deutliche Mischung der Schule des Meisters mit dem Skorpion mit oberdeutschen Einwirkungen sich geltend macht.

Dieser Meister heißt nach einer gut erhaltenen Inschrift unter einem seiner Gemälde im Brixener Kreuzgange Jakob Sunter. — Auch von diesem Meister lassen sich eine ganze Reihe von Gemälden in Brixen und Umgebung mit Sicherheit nachweisen.

Digitized by Google

Er war jünger als der Meister mit dem Skorpion, und seine Hauptthätigkeit fällt in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, wogegen die des letzterwähnten etwa in die Zeit von 1430—65 zu setzen ist. Und zwar stand Jakob Sunter wesentlich unter dem Einfluß des Meisters mit dem Skorpion, mit dem er viele Züge gemein hat, so besonders in den Compositionsmotiven einzelner Figuren, wie ganzer Gruppen, wie noch des Näheren nachgewiesen werden soll; ferner in den Mienen der gemeinen Personen, in den Handbewegungen, im Costüm ꝛc. Dabei fehlt aber dem Sunter die urwüchsige Kraft und Energie seines Meisters, so daſs die heftigen Bewegungen bei ihm oft in das Komische, Clownartige ausarten; sein Faltenwurf zeigt durchwegs schon den ausgesprochen brüchigen Charakter der deutschen Schulen unter flandrischem Einfluſs, wie denn das deutsche Element auch sonst, in den breiteren Typen der Köpfe, in den häufig einwärtsgebogenen Nasen, aber auch in der innigeren, weicheren Empfindung sich bei Sunter mehr geltend macht als bei dem Meister mit dem Skorpion. Besonders gelingen dem Sunter einzelne blondgelockte, anmuthig naive, wenn auch keineswegs ideal schöne Frauen- und Engelköpfe, wie denn auch seinen Männerköpfen die scharf geschnittenen Züge derjenigen jenes Meisters fehlen, wogegen sie dieselben an unmittelbarer Naturwahrheit und Beseelung meist

Digitized by Google

übertreffen. Auch im Colorit besitzt Sunter mehr Anmuth und Milde als der Meister mit dem Skorpion, besonders im Fleisch macht sich ein zarter lichter rosiger Ton gegenüber der schweren bräunlichen Färbung seines Vorgängers geltend.

Die Gemälde dieses Meisters sind fast durchwegs datirt, weshalb wir sie auch soweit möglich in der chronologischen Reihenfolge besprechen wollen.

Als die ältesten erhaltenen Wandgemälde des Jakob Sunter möchte ich die des Schildbogens im 7. Joch des Brixener Kreuzganges ansehen. In der Mitte des Feldes ist das sogenannte Vesperbild (Pietà) dargestellt, d. h. Maria hält in ihrem Schoß trauernd die Leiche Christi. Sie hält, in innigem Gefühl das halb verschleierte, breit und mild geformte Haupt neigend, mit der Linken die schlaff herabsinkende Hand Christi, mit der Rechten umfasst und stützt sie seinen Körper. Christi Gestalt ist sehr gestreckt und scharf anatomisch dargestellt; die Schwere und Starre des Todes ist in dem seitwärts sinkenden Kopf, den krampfhaft zusammengezogenen Armen mit nach abwärts fallenden Händen, den kraftlos herabhängenden Beinen außerordentlich wahr wiedergegeben. Madonnas Mantel breitet sich in eckigen, bauschigen

Digitized by Google

Falten, mit eigenthümlich gezackten Umrissen am Boden aus. Links von der Gruppe kniet der Stifter, im Chorherrengewand, die Hände faltend; hinter ihm ist ebenfalls knieend die h. Catharina, mit beiden Händen ihn am Rücken gemüthlich und vertraulich gleichsam vorschiebend, als seine Schutzheilige dargestellt. — Rechts ist das Brustbild eines ebenfalls betenden bärtigen Mannes in Zeittracht dargestellt; ein Verwandter des Verstorbenen, oder ein Prophet. Nach der Inschrift, wie sie Tinkhauser gelesen, stellt die Stifterfigur den 1446 verstorbenen Canonicus zu U. L. Frauen, Gregor Sybar, dar. — Während die Köpfe beider Männer sehr ausdrucksvoll und natürlich gehalten sind, insbesondere der des Stifters, so sehen wir in der heil. Catharina eine ungemeine Milde und Anmuth, sowohl in der freundlichen Bewegung, wie in dem lieblichen rundlichen, echt deutschen Kopf.

Wenn in diesem Bild die gestreckte hagere Gestalt Christi, sowie der scharfgeschnittene Prophetenkopf an den Meister mit dem Skorpion gemahnen, so zeigt uns dagegen die Behandlung des Faltenwurfes, wie die Milde der weiblichen Köpfe, auch die Auffassung des Stifterporträts, dass das Gemälde ein Werk des Jakob Sunter sei, der nähere Nachweis wird im Verlauf der Betrachtung seiner übrigen Werke sich ergeben. (Tafel 10).

Digitized by Google

Ganz im nämlichen Charakter ist sodann ein Temperagemälde auf Holz im Kloster Neustift gehalten, welches den Tod einer heiligen Schwester darstellt. Dieselbe liegt im Bett, halb aufgerichtet, das Haupt von einem zackig contourirten Schleier umrahmt, eine Ordensschwester hält ihr eine Kerze hin und spricht ihr zu. Weiter rechts steht eine Zweite, welche eine Reihe von stehenden Kerzen anzündet. Hiedurch wird, wie es scheint, ein geflügeltes Ungethüm in den Lüften vertrieben. Im Hintergrund sieht man die Giebelfront einer Kapelle.

Die Köpfe der beiden Hauptpersonen sind sehr ausdrucksvoll, sowohl der Ausdruck des Todeskampfes im Antlitz der Sterbenden, wie der Ernst und die Besorgtheit in dem der Beistehenden sind ergreifend. Charakteristisch dabei sind die einwärts gebogenen Nasen, die großen vortretenden Augen, das breite Oval bei spitzem Kinn, das Vortreten der unteren Gesichtspartieen. Auch die eckigen Biegungen der im übrigen ausdrucksvoll bewegten, hageren Figur sind dem Meister eigenthümlich.

Das nächste datirte Werk des Meisters bildet der leider stark verwitterte und beschädigte Frescoschmuck eines an der westlichen Friedhofmauer

Digitized by Google

der Stiftskirche von Innichen angebrachten Grabschutzdaches, welches in der Form einer Attica auf ausladenden Consolen eine flachbogige Nische umschließt. An der Front der Attica ist die Verkündigung, in der Bogenlaibung das jüngste Gericht, in der Lunette sind die knieende Gestalt des Stifters, sowie die Brustbilder verschiedener Heiliger dargestellt. Die theilweise zerstörte Inschrift enthält die Jahreszahl 1458. Der Charakter dieser Gemälde verräth unverkennbar den Stil des Jakob Sunter.

Das nächste Datum trägt ein Wandgemälde an der rechten Wand des einschiffigen, gothischen S. Jakobskirchleins an der Mahr, dreiviertel Stunden von Brixen mit der Unterschrift: „Anno Dm m° cccc sexuagesimo primo (1461) die smi (septimo?) mensis Martii obiit honorabilis vir dns Johes miles al's (alias) dictus Rotel Cappll'a[9] (Cappellanus) altaris Scti Stephani cui[3] (cujus) ãna (anima) requiescat in pace.“ Darunter steht eine Inschrift, wie es scheint, in einer Mischung von deutsch und romanisch, welche nach Tinkhauser lautet: „Nach Christi geburt 1400 und darnauß in 10 Jar iß ceresi jeg und erchz Maurea Maravaer

(Name?) mer dau nreiſin ſine agaid oricin gadinner Sonig im Feſſene.“

Das Wandgemälde iſt in Tempera ausgeführt und zerfällt in vier Scenen: 1. (von links an) ſehen wir den h. Jacob einen vor ihm in weißer Tunica knieenden Ritter ſalben. Ein von hinten geſehener Henker in grüner Tunica ſchwingt einen krummen Säbel. Im Hintergrund ſind gepanzerte Soldaten ſichtbar. Bei dem Ritter enthält ein Spruchband die Worte: „Ich gelauß (Wie beliert Sant Jacob Joſia ain ritter zum Chriſtum gelauben.“ Es iſt die Scene, wie Joſias den S. Jacob zur Hinrichtung führte, jedoch ſich bekehrte und von ihm taufen ließ. Zugleich iſt hier die Enthauptung des Bekehrten dargeſtellt.

Die 2. Scene zeigt uns die Enthauptung des h. Jacob. Er kniet in violettem Mantel gehüllt, um den Streich des hinter ihm ſtehenden, rothgekleideten Henkers zu empfangen. Im Hintergrund ein geharniſchter Ritter, der die Hand auf die Bruſt legt, im Geſpräch mit einem Hohenprieſter mit rothem Barett und grünem Kaftan. Der Soldat iſt Joſias, der Hoheprieſter Abiathar, dem Joſias ſeine Bekehrung offenbart, worauf dieſer ihn ebenfalls hinrichten läſst. Darüber ſchweben zwei Engel, die ein Buch halten, über ihnen fliegen zwei Hühner. Letztere gehören ſchon zur

Digitized by Google

nächsten Scene. Vor S. Jacob knieen der Stifter, bartlos in Kaplantracht und eine andere männliche Figur, mit weißem Bart. Erstere hält ein Spruchband: „O sancte Jacobe ora pro nobis.“ Beide sehen sich sehr ähnlich und dürften Verwandte sein, — oder dieselbe Person vor und nach der Einkleidung in das geistliche Gewand darstellen. Sie wenden sich der 3. Scene zu, wo man an einem gedeckten Tisch, auf dem zwei Hühner in den Schüsseln lebendig werden und davonfliegen, einen Mann mit seiner Frau und zwei Kindern sitzen sieht, während eine Wärterin dahinter steht. Der Mann in rothem pelzverbrämten Leibrock trägt eine Pelzkappe, sein Antlitz von edlem Ausdruck ist von reichem Lockenschmuck umrahmt und durch einen braunen Spitzbart abgeschlossen. Er erhebt staunend über das Wunder beide Hände und neigt den Kopf. Auch seine Frau in blaugrünem Gewand mit weißem Schleier, drückt ihr Erstaunen aus, während von den Kindern das eine die Arme über die Brust kreuzt, das andere zu ihm spricht und auf zwei eintretende Pilger zeigt. Beide Knaben haben rundliche naive Züge.

Die Scene geschieht in einer rundbogigen giottesken, in grün und braun gefärbten Säulenhalle. Die beiden eintretenden Pilger, ein Mann und eine Frau, deuten hinter sich auf eine 4. Scene, wo wir den h. Jacob

Digitized by Google

stehend, in schwarzem Pilgergewand mit violettem, perlenumsäumtem Mantel sehen, wie er sich auf den Stab stützt und unter die Füße eines gehenkten Pilgers ein Kissen setzt, um ihn wieder zu beleben.

Die beiden Scenen beziehen sich auf die wunderbare Wiederbelebung des Sohnes des genannten Ehepaares durch den h. Jacob, nachdem Ersterer fälschlich des Diebstahls angeklagt und gehängt worden war.

S. Jacob zeigt auf allen diesen Bildern einen dem Christus, wie ihn Sunter darstellte, sehr verwandten, länglichen ernsten etwas melancholischen Typus. — Die übrigen Köpfe zeigen dessen naive frische porträthafte Lebensauffassung in lichten, aber gut modellirten Fleischtönen. Die Gewänder zeigen denselben etwas dickwulstigen schweren, aber doch eckig gebrochenen Wurf wie bei Sunters anderen Gemälden. Kurz, es ist kein Zweifel, dass wir hier wie dort denselben Meister vor uns haben, der trotz seiner Individualität doch in manchen Motiven seinen Zusammenhang mit dem Meister des Skorpions verräth. Die Gemälde sind in Tempera ausgeführt und gut erhalten, wenn auch überfirnißt.

Die nächsten Gemälde in der Datirung sind die, welche Jacob Sunter im 2. Kreuzgewölbejoch des

Digitized by Google

Brixener Kreuzganges in Folge der Stiftung des Johann Sailer, Beneficiaten zu Runggad, im Jahre 1462 ausführte.

Am Wandbogen sehen wir zunächst rechts die Dornenkrönung Christi, welche in einer, noch immer giottesken Halle vor sich geht.

Drei Männer drücken von drei Seiten aus mit Stäben Christus die Dornenkrone auf; dieser neigt sein schmerzerstarrtes, blutüberlaufenes Gesicht zur Seite, indem ein rother Mantel seinen nackten, blutigen Körper theilweise umhüllt. Rechts und links befinden sich Gruppen von Schriftgelehrten und Volk, die ihn verspotten, zuvorderst kniet auf jeder Seite Einer vor ihm nieder, ihm höhnisch huldigend, der eine den Hut abziehend mit dem Spruchband: „Profetica nobis quis te percussit.“ Ganz rechts steht der Evangelist Johannes als Fürbitter des vor ihm knieenden, gegen Christus gewendeten geistlichen Stifters, welcher das Spruchband hält: „Miserere mei secundum magnam misericordiam tuam.“ — Unter ihm ist noch deutlich die Inschrift zu lesen: „Anno domini mcccclxii octavo die mensis junii obiit honorabilis dominus Johannes Sayler de pfaffenhofen proponitentiarius .... Brixinensis Capellanus capelle S. Catharine in Runcada ... cujus anima requiescat in pace.“

Neben der Inschrift links befinden sich ferner unter

der beschriebenen Scene zwei Brustbilder von Propheten mit Schriftrollen.

Links neben der Dornenkrönung, äußerlich nicht davon getrennt, ist eine Parallelscene aus dem alten Testament dargestellt, nämlich wie Apame, die Concubine des Darius, ihm eine Krone aufsetzt und ihm zugleich einen Schlag ins Gesicht gibt. Die Scene findet in einer offenen Bogenhalle statt, in welcher Darius thront. Im Hintergrund sieht man das Obergeschoss eines achteckigen Kuppelbaues, links unten stehen noch drei Hofleute, welche zusammen sprechen und auf die Hauptgruppe hinweisen. Unter dieser Darstellung findet sich eine lange Inschrifttafel, welche die Geschichte erzählt und die Beziehung zu Christi Dornenkrönung erläutert.

In diesen beiden Gemälden tritt der Einfluss des Meisters mit dem Skorpion ebenso deutlich in Einzelnheiten hervor, als sich andererseits doch der individuelle Stil des Jacob Sunter nicht weniger bestimmt darin ausspricht. An den Meister mit dem Skorpion gemahnen zunächst die Costüme, sodann die Handgeberden einzelner Figuren, besonders des Schriftgelehrten links von Christus, sowie des vor ihm knieenden Spötters, der an den Hut greift. Auch im Schnitt der Köpfe und Bärte dieser beiden Figuren bemühte sich Sunter,

Digitized by Google

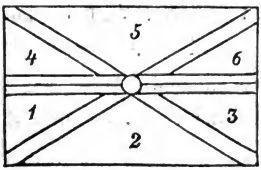
das Wilde und Markirte seines Meisters nachzuahmen, ohne doch dessen Energie zu erreichen.

Dagegen tritt Jacob Sunters Eigenthümlichkeit vor allem in der breiten, rundlichen Form der Köpfe hervor, die meist verbunden mit einem gemüthlichen oder naiven Ausdruck, sowie mit individueller Belebung erscheint.

Eine gewisse, echt deutsche Naivität in den Bewegungen und Mienen ist diesem Meister überhaupt eigen, (so besonders in der etwas befangenen Anmuth der Königin Apame) zum Unterschiede von der wilderen Energie aber auch conventionelleren Auffassung des Meisters mit dem Skorpion.

Die Deckengemälde desselben Joches und desselben Meisters gehören auch demselben Gedankencyklus wie das Schildbogenbild, der Passion und ihren alttestamentlichen Vorbildern an. In den vier Gewölbefeldern sind im ganzen sechs Bilder dargestellt, indem die beiden in der Längenaxe des Kreuzganges liegenden Felder durch ihren Grat in zwei Hälften getheilt sind. Der Orientierung halber geben wir hier ein Schema der Gewölbeeintheilung mit Numerirung der Gemälde:

Digitized by Google



Als 2. Vorbild der Dornenkrönung sehen wir zunächst in einem Gewölbezwickel (n. 1) die Verhöhnung Davids durch Semei dargestellt. — Semei steht auf einem Felsen, mit Turban, kurzer Tunica und Schleppstiefeln bekleidet und wirft einen Stein und ein Stück Holz auf David. Dieser, in langem Talar, macht ihm mit erhobenen Händen Vorwürfe, verbietet aber zugleich dem hinter ihm stehenden Abisay, seinen Beleidiger zu tödten. — Hinter Semei ist in einem viereckigen Rahmen eine Berglandschaft mit einer Stadt dargestellt. In diesem, leider stark übermalten Bild macht sich der Einfluss des Meisters mit dem Skorpion besonders deutlich geltend. Auch in dem nächsten Bild (n. 2) wo der König der Ammoniter den Gesandten Davids, welche ihm den Frieden antragen, die Kleider theils selbst zerreißt, theils von zwei Schergen zerschneiden läßt, sehen wir den Einfluss des Meisters mit dem Skorpion in dem Bemühen nach wildem Ausdruck hervortreten, zugleich aber auch die etwas komische Drastik des Sunter. Auch dieses Bild ist übermalt.

Digitized by Google

Dieſes, wie das vorige Bild iſt durch lange, eine ganze Homelie bildende Inſchriften mit Chriſti Verſpottung in Beziehung geſetzt.

Im nächſten Zwickel (n. 3) iſt das 2. Hauptbild, die Kreuztragung Chriſti dargeſtellt, welche in den Rüſtungen der Krieger, ſowie deren wilden Gebärden wieder ſehr an den Meiſter mit dem Skorpion erinnert, wogegen in der Gruppe von trauernden Frauen, ſowie in den faltenreichen, brüchigen Gewändern ſich wieder Jacob Sunter deutlich zeigt.

Auch dieſer Gruppe entſprechen drei altteſtamentliche Vorbilder, welche die übrigen Felder des Kreuzgewölbes ausfüllen, nämlich:

1. Iſaak, wie er das Holzbündel zu ſeiner Opferung ſelbſt herbeibringt. (n. 6)

2. Die Pächter des Weinberges, welche den Sohn des Herrn tödten. (n. 5)

3. Die Kundſchafter in das gelobte Land, welche die Weintraube in das Lager der Iſraeliten bringen. (n. 4)

Dieſe Darſtellungen ſind ziemlich beſchädigt, laſſen aber genügend erkennen, daſs ſie vom nämlichen Meiſter, wie die vorhergenannten ſind, einige trefflich individualiſirte Köpfe ſind darauf noch zu ſehen.

An der Bogenwand gegen den Hof, über den Arkadenöffnungen, ſind endlich von demſelben Meiſter Ma-

Digitized by Google

donna mit dem Kind, vor ihr, im Gebete knieend, die h. Catharina mit einer brennenden Lampe und daneben der h. Michael mit der Seele des Donators auf der einen, Teufelsfratzen auf der anderen Wagschale dargestellt. Die h. Catharina ist eine lieblich naive Gestalt mit vollem, blonden Haar und durchaus verwandt der h. Catharina auf dem Wandbogen des 7. Joches, sowie der zuvor erwähnten Königin Apame. Unter diesem Gemälde sieht man wohlerhalten die schon Tinkhauser bekannte Inschrift in gothischen Lettern: Jacb. Sunter pict. Dieselbe gab uns, auf Grund der Stilvergleichung, den festen Anhaltspunkt, eine Reihe von Werken dieses Meisters festzustellen. Auch der h. Michael zeigt einen anmuthig geneigten, kindlichen Kopf. Die Costüme sind reich, von brüchigem Faltenwurf.

Um nun auf das zeitlich zunächstfolgende Werk des Jacob Sunter überzugehen, so ist ein Gemälde an der Ostwand des 14. Joches zu erwähnen, welches sich neben dem Gemälde des Meisters mit dem Skorpion (Christus im Tempel) befindet und die Krönung Marias darstellt.

Dasselbe bezog sich auf die Grabstelle des Canonikers Johannes Grizimola, der laut der unter dem Bild befindlichen Inschrift am 18. August 1463 starb und

Digitized by Google

zu deſſen Gedächtnis das Bild gemalt wurde. (Siehe Reſch: Monumenta veteris ecclesiae Brixinensis S. 24. n. 42). Maria kniet vor Chriſtus, welcher rechts thront; Maria iſt von einem Kranz von Engeln umgeben; hinter Chriſtus ſieht man dicht gedrängt die Köpfe von Heiligen hervorſchauen. Unten kniet der Stifter, hinter ihm befinden ſich muſizierende Engel. In den breiten, naiven Geſichtern der Engel, in den vorgeſchobenen Unterpartien der männlichen Köpfe (die er mit dem Meiſter mit dem Skorpion gemein hat), im Gewand, kurz in allen Einzelnheiten, wie in der Geſammtauffaſſung prägt ſich auch hier unverkennbar die Hand des Jacob Sunter aus.

Zunächſt folgen nun chronologiſch die laut Inſchrift 1464 ausgeführten Fresken der Kirche von Melaun bei Brixen, welche trotz des theilweiſen Ruins durch die frevelhafte Uebermalung des Wandmalers Kluibenſchedel, deren ſich dieſer zudem noch in einer Inſchrift rühmt, doch durch mancherlei Anzeichen ebenfalls als Arbeiten des Jacob Sunter erkenntlich ſind.

Ueber der Thüre hat der alte Meiſter das jüngſte Gericht gemalt, welches von Kluibenſchedel beſonders ſtark mitgenommen wurde. Wir ſehen Chriſtus in der Glorie, aus ſeinem Munde gehen drei Lilien zur Rechten,

Digitized by Google

ein feuriges Schwert zur Linken. Zu seinen Seiten schweben zwei Posaunenengel. Zur Rechten Christi sitzen Maria, Petrus, Paulus, Johannes Evangelista, zur Linken die übrigen Apostel. — Unter Christus ist das Kreuz mit den Marterinstrumenten und dem durchbohrten Herz Jesu sichtbar. Ein Engel im Chorgewand hält es und weist darauf hin. Ein zweiter Engel zur Rechten führt den Reigen der Seligen, darunter viele geistliche Würdenträger, doch auch Volk, im Vordergrund eine Nonne. Links treibt der Erzengel Michael die Verdammten in die Hölle, in die sie wie in ein Meer stürzen. Wie Larven schauen die Köpfe der Verdammten aus den feurigen Fluten. Einige hängen am Galgen, andere werden von schwarzen Teufeln in einem Kessel gesotten.

Die nördliche Langwand der einschiffigen Kirche ist wie in Klerant wieder in drei Schildbögen getheilt, welche ebenso wie die Gewölbekappen darüber mit Fresken geschmückt sind. Die Schildbögen sind durch ein horizontales Band in je zwei Felder getheilt.

Im 1. Bogen ist oben der Einzug Christi in Jerusalem dargestellt, der sich auch in den beiden Kappenzwickeln fortsetzt, darunter das h. Abendmahl mit der Fußwaschung Petri. Letzteres ist stark übermalt, doch erkennt man noch deutlich Sunters Stil an den breiten Köpfen mit den eingebogenen Nasen,

an den vorgeschobenen Unterkiefern der aufwärts gewendeten Köpfe, am Faltenwurf u. s. f. (Tafel 11.)

Im 2. Schildbogen zeigt das untere Feld Christus auf dem Oelberg. — Rechts kniet er betend, ein Engel schwebt über dem Kelch, in der Mitte sehen wir die schlafende Gruppe der drei Apostel, links führt Judas die Häscher herbei. — Das Bogenfeld darüber enthält Christi Geißelung, in den Kappenzwickeln ist links die Gefangennahme, rechts Christus vor Pilatus dargestellt.

Im 3. Schildbogen setzt sich die Passionsgeschichte wieder zunächst im obern Feld fort, wo wir Christi Dornenkrönung sehen. In den Kappenzwickeln sind links die Juden, welche seine Kreuzigung verlangen, rechts seine Schaustellung als König der Juden dargestellt. — Das untere Feld zeigt die Kreuztragung, welche in der Composition große Verwandtschaft mit der oben erwähnten Kreuztragung des Sunter im 2. Gewölbejoch des Kreuzganges von Brixen zeigt. Simon von Kyrene, der sein Kreuz hält, sowie ein Soldat, der ihn schlägt, sind hier wie dort ganz identisch Dagegen kommen hier die Frauen dem Zug entgegen, während sie dort ihm folgen. Auch fehlt zu Brixen die hier dargestellte Veronica, weshalb hier Christus die Rechte nach dem Tuch ausstreckt, dort fallen läßt.

Im Chor setzt sich die Darstellung der Passion fort.

Digitized by Google

Im 1. Bogenfeld des Chores ist die Kreuzigung dargestellt, welche in manchen Motiven, in den Gewändern, in dem Augenhalten des Soldaten, der den Schwamm reicht, in den Handgesticulationen, in den vorne über ihr Kreuz gelegten Schächern, an den Meister mit dem Skorpion erinnert, wogegen in den Typen der Köpfe, im Faltenwurf ꝛc. auch hier deutlich Jacob Sunters Stil hervortritt.

Die Trauer der Maria um den todten Christus auf demselben Feld (Vesperbild) entspricht wieder ganz genau derselben Darstellung an der Wand des 7. Gewölbejoches im Kreuzgang von Brixen.

Ebenso entspricht die Grablegung Christi im linken Gewölbezwickel über der Kreuzigung fast völlig derselben Darstellung Sunters im Kreuzgang (3. Gewölbejoch), selbst in der Tracht. Nur dass hier in Melaun an Stelle zweier knieender Stifter (in Brixen) der h. Nicodemus vorne am Sarg steht, während er dort zu Füßen des Sarges hinter den Stiftern steht.

Auch in der Auferstehung Christi im anderen Gewölbezwickel tritt eine fast völlige Uebereinstimmung mit derselben Darstellung Sunters im 5. Gewölbejoch in Brixen hervor, nur dass hier Christus nach links, statt wie in Brixen nach rechts gewendet ist und das eine gebogene Bein noch im Sarg stehen hat,

Digitized by Google

welches in Brixen vor demſelben ſichtbar iſt. — Die übrigen Gemälde Sunters im Chor ſind theils vom Altar verdeckt (Scenen aus dem Leben des Täufers), theils wahrſcheinlich zerſtört und nachmals durch Kluibenſchedels erbärmliche Producte erſetzt.

Es folgen die Deckengemälde des 3. Gewölbejoches des Kreuzganges von Brixen, welche zum Andenken des Paul Greußinger, Caplan der Drei-Königskapelle im Jahre 1470 geſtiftet wurden.

Auf einem dieſer Gemälde, der Grablegung Chriſti, iſt der Caplan knieend dargeſtellt, eine Tafel haltend, welche die Inſchrift trägt: „Miſerere mei Dominus. Anno D. Mileſimo quadringenteſimo ſeptuageſimo. Jnd. III. die ſec. mens. Sept. Obiit bon. vir Dns. Paulus Greuſſinger Capellanus Capelle trium Regum. Cujus anima requieſcat in pace. Amen.“ (S. Reſch, p. 211 n. 43.) (Tafel 12).

Die Gemälde dieſes Gewölbes ſind alſo nach 1470 ausgeführt worden, ſie ſtellen ſieben verſchiedene Scenen dar, wovon je zwei als Vorbilder auf die untere Kreuzigung, ſowie den Eccehomo (des Meiſters mit dem Skorpion) bezogen ſind, während ebenfalls deren zwei ſich auf die gleichfalls im Gewölbe gemalte Grablegung beziehen. Dem Eccehomo entſprechen

Digitized by Google

Achior wie er von den Knechten des Holofernes an einen Baum gebunden wird, und Hiob, wie er auf dem Düngerhaufen ſitzend vom Satan gepeitſcht und von ſeinem Weibe verhöhnt wird, während die Kreuzigung durch den Opfertod Eleazars und den Tod des Abſalom vorbildlich angedeutet wird. Die Grablegung endlich iſt durch die Scene, wie Joſeph in den Brunnen und Jonas in's Meer geworfen und vom Walfiſch verſchlungen wird begleitet.

Von dieſen Scenen nimmt die des Todes Eleazars durch den Elephanten die ſüdliche Kreuzkappe, der Tod Abſaloms die weſtliche ein; die öſtliche enthält Achior und Hiob, die nördliche Joſeph, Jonas und die Grablegung.

Auch in dieſen Scenen prägt ſich Sunters Stil in unverkennbarer Weiſe aus, wie aber andererſeits auch ſeine Abhängigkeit vom Meiſter mit dem Skorpion in vielen Einzelnheiten hervortritt. So iſt der Elephant, ſowie der liegende Eleazar geradezu eine Entlehnung der gleichen Scene in Klerant, nur daſs der Elephant hier nicht gepanzert erſcheint. Die Rüſtungen der Krieger in der Scene des Abſalom ſind ganz ähnlich behandelt, wie beim Meiſter mit dem Skorpion, die Pferde noch hölzerner als bei jenem. Dagegen zeigen die Bewegungen der Figuren in ihrer etwas gezierten

Digitized by Google

Lebhaftigkeit, sowie die breiten, stumpfnasigen doch lebendigen Köpfe mit den großen runden Augen und lichtem Fleischton durchaus Sunters Stil, ebenso die brüchige Gewandung. Die Grablegung ist eine lebhafte, innig empfundene Scene, welche in ihrem ergreifenden Ausdruck, sowie auch in einzelnen Typen lebhaft an die sterbende Nonne im Kloster Neustift gemahnt.

Ferner sind als Werk Sunters die Gemälde des 5. Gewölbejoches, und zwar sowohl der Kreuzkappe wie theilweise der Schildbögen mit Sicherheit zu bezeichnen.

Sie wurden laut Inschrift zum Andenken des am 25. September 1471 verstorbenen Johannes v. Firmian Canonicus von Brixen gestiftet. (S. Resch, p. 24, n. 44.)

Sie vertheilen sich in vier Hauptbilder, sowie in begleitende Neben- oder Vorbilder.

Das 2. Hauptbild, Christi Auferstehung, nimmt die westliche Hälfte der südlichen Kreuzkappe ein; Christus in langem weißen Leichenhemd, mit der Kreuzfahne in der Linken, mit der Rechten segnend, steht mit dem rechten gebogenen Knie auf dem Rand des Sarkophags, mit dem linken eine Stufe tiefer, einem gepanzerten Soldaten, welcher erschrocken vor ihm

Digitized by Google

liegt, auf die Hüfte tretend. Christus ist bedeutend größer als die Soldaten. Sein Haupt zeigt ein längliches Oval und entschieden flandrischen Einfluss, ebenso wie die betenden Engel in langen, knittrigen Gewändern, mit breiten Lockenköpfen, die ihn umflattern. Wir wiesen schon auf die Verwandtschaft dieser Composition mit einer solchen in Melaun hin. (Tafel 13).

Die Nebenbilder hiezu sind: Samson, wie er die Thore Gazas bricht, und Jonas, wie er vom Walfisch befreit wird. Sie füllen die andere Hälfte derselben Kappe aus. Sie sind stark übermalt.

Das 3. Hauptbild: Christus erscheint den Jüngern, während die Frauen ihn im Grabe suchten, welches ein Engel ihnen als leer zeigt, findet sich am westlichen Schildbogen desselben Joches. An der linken, unteren Seite erkennt man die Reste eines älteren darunter befindlichen Frescos. Vor dem Heiland kniet der Chorherr Firmian mit der erwähnten Inschrift, vom h. Ulrich empfohlen. Die naive Anmuth und Frische Sunters macht sich in diesen weniger als die Deckenbilder restaurirten Gemälden besonders geltend.

Die Nebenbilder hiezu: Ruben, der seinen Bruder Joseph in der Cisterne sucht, und die Braut im hohen Liede, welche ihren

Bräutigam mit der Laterne sucht, sind auf der an die beschriebene Wand anstoßenden, westlichen Kreuzkappe dargestellt. Beide Figuren zeigen die Kopftypen des Sunter, mit den einwärts gebogenen Nasen in ausgeprägter Weise. Inschriften erläutern auch hier die Scenen und ihre Beziehungen.

Das 3. Hauptbild: Christus erscheint als Gärtner der Maria Magdalena, ist sammt den darauf bezüglichen Vorbildern: Die Braut im hohen Liede findet ihren Bräutigam, und: Daniel vom König Cyrus lebend in der Löwengrube gefunden, auf der nördlichen Kreuzkappe des 5. Gewölbes vereinigt. Die Typen Christi, des Engelpaares, das hinter ihm kniet, der Magdalena mit dem vorgeschobenen Unterkiefer des aufblickenden Kopfes, das knittrige Gewand im Hauptbild zeigen ebenso unverkennbar Sunters Hand, wie die Parallelscene. Besonders sprechende Köpfe zeigt die Scene Daniel in der Löwengrube, die als vergittertes Gefängnis dargestellt ist. (Tafel 14 und 15).

Das 4. Hauptbild: Christus in der Vorhölle, welches in der Composition ganz an die gleiche Scene auf dem Flügelbild n. 7. I. Cab. im Ferdinandeum erinnert, ist an der Schildwand gegen den Hof, rechts vom Mittelfenster dargestellt. Daneben die Parallelscene: Joseph, der sich seinen Brüdern

Digitized by Google

zu erkennen gibt. Hier findet sich die Inschrift 1472. Zwei andere Parallelbilder zu dem letztgenannten Hauptbild sind auf der östlichen Kreuzkappe dargestellt: Simson, welcher den Löwen tödtet, David und Goliath (Besiegung der Sünde, Erlösung), beide stark übermalt.

Die Kreuzrippen sind, wie an den meisten Sunter'schen Bildern, mit feinem, spätgothischem, krausen Rankenwerk bemalt.

In diesem Cyklus schloss sich Sunter sichtlich an den unmittelbar vorher gemalten des 3. Gewölbes an, indem beide sich ergänzen.

Endlich ist als ein Werk des Jacob Sunter noch das an der südlichen Außenseite der Kirche von Vahrn bei Brixen befindliche Gemälde der Krönung Marias zu bezeichnen. Drei Engel halten hinter der Hauptgruppe einen grün-rothen Damastteppich, musizirende Engel mit reichem, ockergelbem Lockenschmuck umgeben die Scene. Unten befinden sich rechts vom Beschauer männliche, links weibliche Heilige in Anbetung versunken. Eine Inschrift lautet: „Anno Dni 1474 ist gestorbn der Edl Vöst Wolfgang Jöchl, Richter zu Vahrn, auch liegt alkhie Catbrein Pakauzerin, sein Mutter begraben."

Digitized by Google

Wir haben somit folgende Reihe von Werken des Jacob Sunter kennen gelernt:

1446. Pietà im westlichen Wandbogenfeld des 7. Gewölbejoches im Brixener Kreuzgang. Gestiftet von Gregor Sybar, Canonicus von U. L. Frau.

14.. Sterbende h. Schwester. Temperabild auf Holz im Kloster Neustift.

1458. Gemälde der Grabnische im Kirchhof zu Innichen: Verkündigung, Jüngstes Gericht, Heilige, Stifter.

1461. Wandgemälde aus der Jacobslegende. Gestiftet von Johannes Röthl, Soldaten und Caplans des Altars des h. Stephan. In der Jacobskirche an der Mahr bei Brixen.

1462. Wand- und Deckengemälde des 2. Gewölbejoches im Kreuzgang Brixen. — Die Passion Christi mit alttestamentlichen Vorbildern. Gestiftet von Johann Sailer, Benefiziaten von Runggad.

1463. Wandgemälde der Krönung Marias. Im 14. Gewölbejoch des Brixener Kreuzganges. Gestiftet von Johannes Grizimola, Canonikers der Brixener Cathedrale.

1464. Fresken der Kirche von Melaun bei Brixen: Passion mit Nebenbildern. Jüngstes Gericht.

1470. Deckengemälde des 3. Gewölbejoches im Brixener

Digitized by Google

Kreuzgang. Grablegung mit Nebenbildern und Nebenbilder zum Eccehomo und zur Kreuzigung des Meisters mit dem Skorpion an den Wänden desselben Joches. Gestiftet von Paul Greußinger, Caplans der Dreikönigskapelle.

1471. Wand- und Deckengemälde des 5. Gewölbejoches des Brixener Kreuzganges mit vier Hauptbildern der Erlösung durch Christus und entsprechenden Nebenbildern. Gestiftet von Johannes Firmian, Canonicus von Brixen.

1474. Wandgemälde der Krönung Marias an der Südseite der Kirche von Vahrn, zum Gedächtnis des Richters Wolfgang Jöchl und seiner Mutter Catharina von Pallaus.[1])

---

[1]) In einem nicht gezeichneten Aufsatz über „Tiroler Malereien in Freising" (Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Bd. XI, p. XLIV.) heißt es gleich zu Anfang: „Man weiß jetzt, daß ein Maler Hanns" (sic! statt Jakob) „Sunder" (statt Sunter) „(welcher Name seltsamer Weise auch der Familie Kranach eigen war) um 1461 am berühmten Kreuzgangsschmuck zu Brixen mitarbeitete und ebenso wahrscheinlich an den Gemälden des Schlosses Brughiero." Leider sind uns letztere noch nicht bekannt, so daß wir hierüber nur referiren können. Was die frühere (durch Heller aufgebrachte) Annahme betrifft, daß Lukas Kranach mit dem Familiennamen Sunder geheißen habe, (demzufolge unser Sunder Kranachs Vater hätte sein können, indem letzterer

Digitized by Google

Zum Schluſs ſind noch einige Fresken im Kreuzgang zu erwähnen, welche die letzte Epoche der daſelbſt ausgeführten Wandmalereien bezeichnen und in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts fallen. Zunächſt ſind zu nennen die Deckenbilder des 8. Joches, welche vom Jahre 1474 ſtammen, während, wie wir ſehen, die Gemälde des convexen Mauer-Vorſprunges in dieſem Joch noch dem 14. Jahrhundert angehören, zum Theil (die Kreuzigung) wahrſcheinlich noch älter ſind.

Von den Deckengemälden ſind die in der ſüdlichen Gewölbekappe befindlichen ſchon völlig zerſtört. In der weſtlichen Kappe ſind zwei Prophetenfiguren, in der nördlichen Adam und Eva, und auf den Aeſten des Baumes der Erkenntnis die ſieben Todſünden als Teufel von Laub umrankt dargeſtellt. Im öſtlichen Felde endlich ſieht man die ſieben Cardinaltugenden und im nördlichen Zwickel

---

thatſächlich ein Maler war) ſo ſpricht dagegen eine von Warnecke publicirte Notiz von 1609, wonach Lucas Kranach Müller geheißen habe. Immerhin wäre vom ſtiliſtiſchen Geſichtspunkte aus die Annahme nicht unwahrſcheinlich geweſen, daß Jacob Sunder wirklich der Vater des Lucas Kranach war. Siehe: J. Heller, Verſuch über das Leben und die Werke des Lucas Kranach. Bamberg, 1821 p. 3, Fortſ. C. Schuchart. Lucas Kranach des letzteren Leben und Werke. Leipzig 1851 p. 15. Woltmann und Woermann. Geſchichte der Malerei. Leipzig 1882, Band II. p. 418.

Digitized by Google

unter der Prudentia das knieende Bild des Stifters von einem Heiligen empfohlen. Die Inſchrift darunter lautet: „Anno domini mcccclxxiiii die xlv menſis ſeptembris obiit venerabilis vir Erardus Zanger in decretis licentiaus rector parochialis eccleſie in Ennebergs nec non capelle Scti. Laurentii ſitae in eccleſia Brixinenſi capellanus hic inferius tumulatus cujus anima cum Xto requieſcat in ſancta pace. Amen.“

Die Figuren ſind langgeſtreckte, ſchmalſchultrige Geſtalten, mit länglichen Geſichtern, langen, geraden Naſen, gebogenen Brauen, großen, dunkeln Augen und rundvortretendem Kinn, im Ausdruck ziemlich blöd. Das Gewand zeigt ziemlich einförmigen Fall, unten iſt es knittrig gebauſcht. Der Meiſter iſt jedenfalls weit unbedeutender als Sunter.

Die leider ſtark übermalten Gemälde des 6. Joches wurden einer Inſchrift zu Folge von dem am 20. September 1482 verſtorbenen Canonicus von U. L. Frau, Magiſter Bertold von Soltwedel geſtiftet.

Auch dieſe Gemälde zeigen im Gegenſatz zu Sunter ein längliches Oval in den weniger ausdrucksvollen, etwas müden Köpfen, ſowie langgeſtreckte Geſtalten; in den Bewegungen ſind die Figuren gelaſſen, faſt feierlich, in großen, ruhigen Linien gehalten, zugleich

Digitized by Google

weniger eckig und natürlicher, freilich auch weniger lebhaft als bei Sunter; der Faltenwurf ist ebenfalls weicher und breiter im Fall, wenn auch die knittrigen Motive noch nicht ganz verschwunden sind. Der Meister liebt landschaftliche Fernsichten mit kleinen Figürchen.

Man verspürt in der Behandlungsweise dieses Meisters bereits das herannahende 16. Jahrhundert. — Auch bei ihm gliedern sich die Darstellungen in drei neutestamentliche Hauptbilder und sechs dazu parallele Nebenbilder aus dem alten Testament, der alten Geschichte, sowie der Legende.

Die Hauptbilder stellen die Vorgeschichte der Geburt Marias, sowie deren Darbringung dar. — Auf der Hälfte der südlichen Kreuzkappe ist die Scene dargestellt, wie der Hohepriester das Opfer Joachims und Annas verschmäht, weil sie unfruchtbar in der Ehe sind. — Auf der nördlichen Kreuzkappe ist die Verkündigung von Marias Geburt an Joachim wie an Anna getrennt neben einander dargestellt, indem Anna knieend, mit gekreuzten Armen in ihrem Gemache, Joachim in einer Landschaft sitzend von herabschwebenden Engeln die frohe Botschaft erfahren. — Im anderen Zwickel derselben Kappe ist das dritte Hauptbild, die Begegnung der beiden unter der goldenen Pforte, dargestellt. Sie umarmen sich unter der-

Digitized by Google

ſelben, daneben breitet ſich eine Landſchaft mit einer Stadt, mit Felſen, Bäumen und kleinen genrehaften Figürchen aus.

Das 4. Hauptbild an dem weſtlichen Schildbogen des Kreuzganges ſtellt ſodann Marias Darbringung im Tempel durch Anna und Joachim dar.

Die Nebenbilder beziehen ſich nun nicht ſowohl auf die Eltern Marias, vielmehr gehen ſie ihnen parallel in dem gemeinſamen Hinweis auf Marias Geburt und Darbringung, ſowie das Heil, das ſie der Welt als Mutter Gottes brachte. — In der 2. Hälfte der Südkappe iſt der Traum des Aſtyages, in welchem ihm ſeine Tochter die Geburt des Cyrus verkündet dargeſtellt, „filia regis figuravit Mariam“ ſagt eine erläuternde Inſchrift.

Auf der öſtlichen Kreuzkappe iſt die Wurzel Jeſſe dargeſtellt, auf deren Zweigen ſieben Tauben als Gaben des h. Geiſtes ſitzen. Eine Inſchrift darunter beſagt: „Egredietur virga de radice Jeſſe et flos de radice ejus aſcendet. ſuper quem ſeptiformis gracia ſpiritus ſanctus requieſcet. hec virga eſt maria fecundata per celeſtem rorem. huc produxit nobis Criſtum ameniſſimum florem.

Im nördlichen Zwickel der nämlichen Oſtkappe iſt ſodann die Legende dargeſtellt, wie zwei Fiſcher mit ihrem Netze den Tiſch der Sonne aus

Digitized by Google

dem Waſſer ziehen. — Die erläuternde Inſchrift ſagt: „Mensa solis oblata est in templo solis materialis Maria oblata est in templo solis aeternalis.“

Von den Darſtellungen der Weſtkappe iſt bloß noch die Opferung Jephtes zur Denkfeier des Sieges Iſraels erhalten. Die Inſchrift erläutert: „Sic Maria oblata est pro victoria hostium infernalium.“

Die Lünette gegen den Hof hin iſt zu beiden Seiten des Mittelfenſters mit den beiden Scenen geſchmückt: 1., wie der Engel dem Balam (der zu Pferd iſt) mit dem Schwerte den Weg verlegt; 2., dem knieenden Stifter mit den h. Pantaleon und Catharina als Schutzpatronen.

Die ſpäteſten Gemälde im Kreuzgang ſind endlich im 1. Gewölbejoch erhalten, welche laut einer Inſchrift im Jahre 1490 von dem Domdecan Benedict Fueger geſtiftet wurden: „A. D. mcccclxxxx M. Oct. dec. non. Rev. in Christo pater vitam tum egit Benedictus Fueger ꝛc. . . . in ultime sue voluntatis Eulogia hanc picturam fieri mandat.“

Die Gemälde ſind ſehr verdorben, ſo daſs ihr Charakter ſchwer zu beſtimmen iſt. An der Südwand iſt

Digitized by Google

S. Johannes Evangeliſta auf Pathmos in breiten, einfachen Umriſſen, mit noch immer brüchiger Gewandung in ſchöner Landſchaft dargeſtellt, daneben der knieende Stifter.

Auf einem Deckenfeld iſt ein Prieſter auf einem Thron mit Renaiſſance-Ornamenten (!) in breitem, edlem Faltenwurf vorgeführt.

Wir verlaſſen hiemit die Gemälde des Kreuzganges, die wir, ſoweit es uns möglich war, nach ihren verſchiedenen Richtungen und Meiſtern, mit Herbeiziehung anderer von denſelben Meiſtern nachweisbar ausgeführten Gemälde, gruppiert haben.

Um das ſicherſte Reſultat der vorliegenden Studie nochmals zu betonen, ſo iſt es uns gelungen, wenigſtens von zwei einflufsreichen Meiſtern der Brixener Schule, dem Meiſter mit dem Skorpion, ſowie Jacob Sunter an einer Reihe ihnen zugehöriger Schöpfungen ein beſtimmteres Bild von der Zeit und der Art ihres Schaffens zu entwerfen, unter denen der Erſtere eine in die Kunſtgeſchichte hier zum erſtenmale eingeführte, darum aber nicht weniger beſtimmt umriſſene Perſönlichkeit darſtellt, während vom Letzteren bisher nicht viel mehr als der Name, aber weder ſein Stil noch auch die Mehrzahl ſeiner Werke bekannt war.

Digitized by Google

Digitized by Google

Im
Verlage der Wagner'schen Univ.-Buchhandlung
in Innsbruck.

Der Patinakrieg.
Die Restaurirung des Maxdenkmals zu Innsbruck
und der Streit für und wider dieselbe aktenmäßig dargestellt.
8. 1883. IV. und 122 S. Ermäßigt 30 kr. ö. W., 60 Pf.

Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck.
Ein Leitfaden für deren Betrachtung von
Dr. Hans Semper.
1. Bändchen:
Altdeutsche und niederländische Gemälde
vom 15. bis 18. Jahrhundert.
Kl. 8. 1886. 87 S. 30 kr. ö. W., 60 Pf.

Das langobardische Fürstengrab
und
Reihengräberfeld in Civezzano,
beschrieben von
Dr. Franz Wieser.
8. 1887. 43 S. mit Illustrationen. 1 fl. 20 kr., M. 2.40.

Demnächst wird erscheinen:
Donatellos Leben und Werke
von Hans Semper.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kreuzgang in Brixen.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

3. und 4. Kappe des 10. Kreuzgewölbes.

Wahre und falsche Frömmigkeit und Bussfertigkeit.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kreuzgang in Brixen.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

1. Kappe des 12. Kreuzgewölbes.

Ingenuinus und Albuinus.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kreuzgang in Brixen.

Wagner'sche Universitäts Buchhandlung in Innsbruck.

4. Kreuzgewölbe.

Kirchenvater. Prophet.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kloster Wilten.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

Kreuzigung. Holztafel in tempera
vom Meister mit dem Scorpion

Digitized by Google

Digitized by Google

Kirche von Klerant bei Brixen.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck

I. Schildbogen. Oberes Feld

II. Abendmahl und Mannalese.

Digitized by Google

Digitized by Google

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck

1. Schildbogen. Unteres Feld.

Kreuztragung.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kirche von Klerant bei Brixen.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

2. Schildbogen. Oberes Feld.

Christus auf dem Oelberg und Tödtung des Amasa durch Joab.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kirche von Klerant bei Brixen.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

2. Schildbogen. Unteres Feld.

Kreuzigung.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kirche von Klerant bei Brixen.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

3. Schildbogen. Oberes Feld.

Christus vor Pilatus. Daniel vor Nebukadnezar.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kreuzgang in Brixen.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

7. Kreuzgewölbe. Schildbogen.

Vesperbild und der Stifter Gregor Sybar von der h. Catharina empfohlen. 1446.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kirche von Melaun bei Brixen.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

Das h. Abendmal.

Wandgemälde des Jacob Sunter. 1464.

Digitized by Google

Kreuzgang in Brixen.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

3. Gewölbejoch.

Grablegung Christi.

Von Jacob Sunter. 1470.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kreuzgang in Brixen.

5. Gewölbejoch.

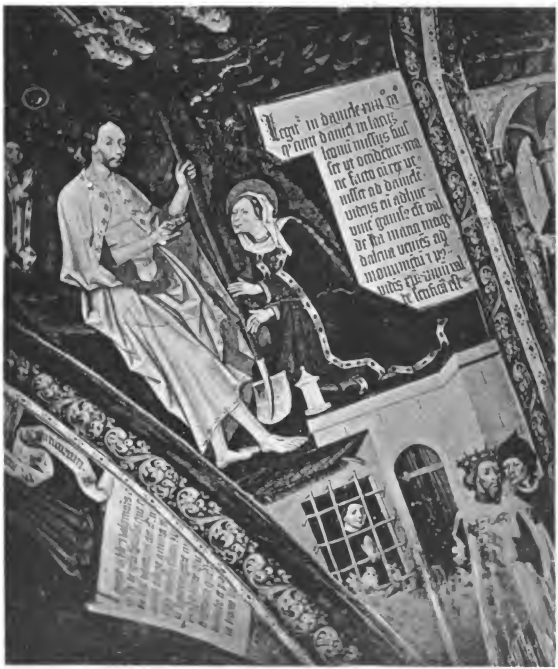
Christi Auferstehung.

Von Jacob Sunter. 1471.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kreuzgang in Brixen.



Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

5. Gewölbejoch.

Christus erscheint als Gärtner der M. Magdalena
und
Daniel in der Löwengrube.

Von Jacob Sunter. 1471.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kreuzgang in Brixen.

Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

5. Gewölbejoch.

Die Braut vom h. Liede findet ihren Bräutigam.

Von Jacob Sunter. 1471.

Digitized by Google

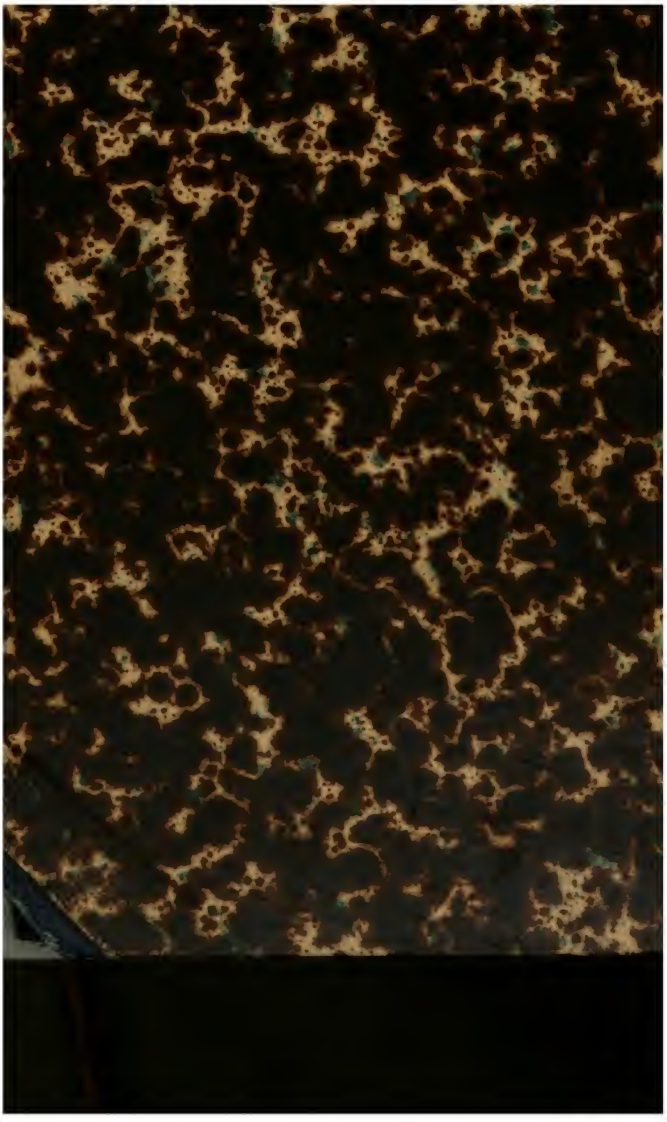
Digitized by Google

Digitized by Google

6.—

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google